

**ZEITSCHRIFT
FÜR BILDENDE
KUNST**







g. 1917. 95.

✓
Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Dritter Band.



Leipzig,

Verlag von E. A. Seemann.

1875.

Druck von Kunstschank & Vriese in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des X. Bandes.

Text.	Seite		Seite
Wiensische Studien. Von H. Fischer. I.	1	Nachträge zu Cornelius' Biographie. Von W. Hofmann	335
Deagl. II. Artikel. Im palazzo publico	65	Ein Denkmal frühromanischer Malerei in Verona. Von H. Janitschek	341
Deagl. III. IV. Artikel	135	Saly's Reiterdenkmal Friedrichs V. in Kopenhagen. Von Friedr. G. Knudsen	353
Deagl. V. Artikel. Mont Civeto Maggiore 200.	230	Ein Standbild des Don Juan d'Austria. Von Albert Jlg	372
Deagl. VI. Artikel. Voggiobonfi; St. Gimignano Tracht und Mode. Von B. Valentin	302	Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Biagio del Bianco aus Florenz. Von A. Jansen	374
Das Portrait des venezianischen Patriyers Marcantonio Barbato von Paul Veronese im Belvedere zu Wien. Von E. v. Engerth	29	Raffaelsche Wandmalereien in la Magliana. Zur deutschen Künstlergeschichte. Von A. Horawitz	126
Die Galerie Suermondt. IV. Artikel. Von A. Woltmann	33.	Jur Kenntniß des G. Tim. Von A. Bergau	127
Nachlese zu Carlens' Werken. Von H. Zimmermann	73	Jur Kenntniß Gossaert's resp. Rembrandt's. Von A. v. Hertzsch	224
Die Künstlerfamilie Knop zu Künstler. Von J. B. Nordhoff	54	Jriische Ornamente. Von A. Bergau	383
Pompejana	83	Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Von H. Dohme	9
Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Iwan Vermosteff. I. Die Galerie Borgheje (Fortsetzung).	88. 329	Stuttgarts neuere Bauhätigkeit. Von P. F. Krell	107
Baugeschichtliche Mittheilungen aus den Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien. Von H. Hedtenbacher	97. 207. 264. 220	Die Weltausstellung in Philadelphia	79
Zur Technik der italienischen Miniaturmaler. Ein kunstliterarischer Fündling aus dem 13. Jahrhundert	121	Die neue Oper in Paris. Von Paul d'Abrest	147. 172
Jacob Zeisenegger's jüngst aufgefundenen Werke. Von E. von Engerth	153	Die Bauhätigkeit Berlins. Von Adolf Rosenbergl. I. u. II. Artikel.	212. 346
Michelangelo's kleiner Johannes	161	Schönbrunn. Von E. v. Kükow	225
Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der firintischen Kapelle. Von J. P. Richter	165	Edwin Landseer. Von Beadington Atkinson	129. 163
Andrea Mantegna im Museum zu Tours. Von E. Brun	190	Francisco Goya. Von H. Kükow	193
Die Landschaft in der Kunst der alten Ägypter. Von H. Woermann	271	Ludwig Richter und seine neuesten Werke. Von E. Claus	257
Zur Baugeschichte von St. Peter in Rom. Erwiderung auf Rud. Hedtenbacher's Beiträge. Von H. v. Geymüller	247	Karl Schnaase. Von H. Kükow	289
Ueber zwei altvenezianische Holzschritte. Von Rob. Fischer	281	Kunstliche Wanderungen durch Paris. I. Ein Besuch bei Alfred Stevens. Von Paul d'Abrest	310
Hans Holbein's d. J. Selbstporträt auf Schloß Pfäfers. Von H. Woermann	315	Deagl. II. Wölle Jacquemart	367
Streichzüge im Elsaß. Von A. Woltmann. IX. Artikel	363	Unfehlbare Niederlage. Von E. Gräpner	31
		Die Planzen, von Jach van Ruissdael	32

Die drei Grazien, von Rubens	96
Der Antrag, von Fr. Friedländer	128
Zu Winthrop's Kimberries	128
Treibjagd, von J. Chr. Kröner	160
Kloß Hildebrand's schlafender Hirtenknabe	192
Waldlandschaft, von Jakob Kuisdael	192
Die Tränke, von Tropon	224
Das Stadtbild von Hobbema	256
Solo, von D. Hals	258
Der Auktionär, von Rembrandt. Von C.	
Boesmaer	319
Jan Hadaert's Eschenallee	320
Todtes Geflügel, von Jan Weenix	352
Lustige Gesellschaft, von Dirk Hals. Von C.	
Boesmaer	383
Motiv aus Holland, Originalradirung von	
Hugo Charlemont	384
Carrière, Aesthetik. 2. Aufl. — Dess., Die	
Kunst im Zusammenhang der Culturent-	
wicklung. V. Bd. Von C. Lemde	21
Rohault de Fleury, La Toscane au	
moyen âge	25
Italien, eine Wanderung von den Alpen	
bis zum Aetna	60
Der Pfalter. Mit Originalzeichnungen von	
J. Ritter v. Führich	62
Ritter, malerische Ansichten aus Nürnberg.	
Pachmann, Umrissszeichnungen zu Sophocles	
Tragödien	93
Cornelius, Entwürfe zu den Fresken in den	
Loggien der Vatikanstuf zu München	94
Salazaro, D., studi sui monumenti della	
Italia meridionale dal IV al XIII secolo	
Stuers, V. de, notice historique et descrip-	
tive des tableaux et des sculptures expo-	
sés dans le Musée Royal de la Haye.	
Von W. Bode	124
Milanesi, scritti varj sulla storia dell'arte	
toscana	159
Reumont, Lorenzo de Medici, il Magnifico.	
Von H. Horawitz	182
Condivi, das Leben des Michelangelo Bu-	
onarroti, übersezt von H. Walzel	186
Wiener Neubauten. Herausgegeben von C. v.	
Lühnow und L. Tischler	254
Francesco dall' Ongaro, scritti d'arte	285
Quellenchriften für Kunstgeschichte etc. Herausg.	
von H. v. Citzelberger. 8. Bd. Von Kefmer	

Ländliches Geblüt, nach Jan van der Meer	
von Telft radirt von L. Flameng	34
Der Raucher, nach Terborch radirt von Ch.	
Courtry	36
Das Gastmahl des Platon, nach Carstens	
gestochen von H. Wenz	54
Das Ater, nach Hobbema radirt von L.	
Flameng	74
Scene aus „Antigone“, nach Ferd. Lad-	
mann gestochen von L. Schulz	93
Die Grazien, nach dem Gemälde von Ru-	
bens in der akademischen Galerie zu Wien	
radirt von W. Unger	96
Fragment eines Frieses, nach Th. Winthrop	
gestochen von Fr. Lubs	128
Treibjagd, nach dem Gemälde von Joh. Christ.	
Kröner radirt von F. Dingler	160
Waldlandschaft, nach dem Gemälde von Ja-	
kob Kuisdael radirt von L. Fischer	192
Schlafender Hirtenknabe, nach Kloss Hilde-	
brand gezeichnet und gestochen von L.	
Schulz	192
Die Verkäuferin, nach dem Gemälde von	
Francisco Goya radirt von W. Unger	193
Die Tränke, nach dem Gemälde von Tropon	
radirt von Leop. Flameng	224
Menaagerie in Schönbrunn, Originalradirung	
von H. Ritter	229
Palais-Lühnow in Wien, erbaut von Hase-	
nauer. In dem Atelier von Ed. Ders-	
mayer gestochen von Bapier	255
Stadtbild, nach dem Gemälde von H. Hob-	
bema radirt von W. Unger	256
Solo, Oelgemälde von Dirk Hals in der	
akademischen Galerie zu Wien, radirt von	
W. Unger	288
Der Auktionär, nach dem Gemälde von Rem-	
brandt in der Sammlung des Herrn Jos.	
Ritter v. Lippmann radirt von W. Unger	
Eschenallee, nach dem Gemälde von Jan Ha-	
daert im Trippenhuus zu Amsterdam	
radirt von Leopold Lomenstem	320
Todtes Geflügel, nach dem Gemälde von J.	
Weenix, in der akademischen Galerie in	
Wien radirt von L. Fischer	352
Lustige Gesellschaft, nach dem Gemälde von	
Dirk Hals in der akademischen Galerie zu	
Wien radirt von W. Unger	383
Motiv aus Holland, Originalradirung von	
Hugo Charlemont	384

Inhaltungen und Kunstbeilagen.

Bilder und Radirungen.

Unfehlbare Niederlage, nach dem Gemälde von	
Eduard Gräbner radirt von Ad. Reu-	
mann	31
Die Planen, nach dem Gemälde von Isak van	
Kuisdael radirt von L. Fischer	32

Holzschnitte.

1. Porträts.

Bildnis Edwin Landseer's, Holzschnitt von F.	
W. Bader in Wien	129
Francisco Goya. Nach dem Brustbilde von R.	
Lopez gezeichnet und geschnitten von F. A.	
Joerdens	193

Porträt Ludwig Richter's, gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	257
Porträt dall' Ongaro's. Aus dall' Ongaro's Scritti d'arte	285
Karl Schnaase. Nach einem Medaillon-Porträt von F. Kopf in Rom gez. von F. Klaus Alfred Stenens. Nach einer Photographie gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	289
† Jugendporträt des Cornelius. Nach einer Bleistiftzeichnung Friedr. v. Clivier's geschnitten von F. W. Bader in Wien Zu Seite	310
Nélie Jacquemart. Nach einer Photographie gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	307

2. Kunstwerke und Kunstgewerbliches.

Die Piazza del Campo in Siena. Nach Kobalt de Fleury in Holz geschnitten von F. W. Bader	1
Rabonna von Duccio	2
Rabonna mit Engeln, Marmorrelief von Agostino di Giovanni	5
Desgleichen, Gemälde von Matteo di Giovanni	7
Desgleichen, von einem Gemälde des Benvenuto di Giovanni	8
Verstorbene vier Beschlüsse hat von ihm, die im in Stuttgart nach Photographien angefertigt.	
Siemering's Fries von Sokel der zur Siegesfeier in Berlin 1871 errichteten Germania, gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	9
† Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald, Entwurf von Joh. Schilling, nach einer Photographie in Holzschnitt ausgeführt von A. Brend'amour & Co. Zu Seite	9
Der Königsbau in Stuttgart. Perspektivische Ansicht	44
Königliche Villa zu Berg, Grundriß	48
Desgleichen, Westseite	49
Der Königsbau in Stuttgart, Grundriß	50
Baugewerkschule in Stuttgart, Aufriß	53
Singende Parze, nach Carstens gezeichnet von Th. Grosse	54
„Gemmaiano“ und „Benetianische Fischerbarke“, Illustrationen aus „Italien, eine Wanderung u.“	60 u. 61
Illustrationsprobe aus Friedrich's Pfalterbildern	63
Aussicht auf den palazzo pubblico in Siena, nach Kobalt de Fleury	65
Kopf der Concordia von Ambrogio Lorenzetti, gezeichnet von W. Jasper, Holzschnitt von Paar & Siberhofer	69
Auferstehung Mariä von Taddeo Bartoli, Zeichnung und Holzschnitt wie vorstehend	71
S. Vittorio von Soddoma, gezeichnet von W. Jasper, Holzschnitt von F. A. Joerdens	72
Episches Mädchen, nach Jan van der Meer von Tzstf.	77

Seite

† Entwurf zu der Kunsthalle der Weltausstellung zu Philadelphia 1876. Zu Seite	79
Hände von dem Porträt des Cosimo Medici, von Pontormo	99
Eogennannter Cesare Borgia, dem Raffael zugeschrieben	101
Die Eingangshalle des Bahnhofes in Stuttgart	109
Das Postgebäude in Stuttgart	110
Villa Siegle in Stuttgart	113
Bau der Württembergischen Vereinsbank in Stuttgart	114
† Der Antrag, Oelgemälde von Fr. Friedländer, gezeichnet und in Holzschnitt ausgeführt von F. A. Joerdens. Zu Seite	128
Altarbild von Pietro Lorenzetti in S. Rufano	136
Geburt Mariä von demselben	139
Zwei Wärterinnen aus P. Lorenzetti's Geburt Mariä	141
Die neue Oper in Paris Grundriß	148
Desgl. Pavillon der Seitenfacade	149
Desgl. Der Tanz. Gruppe von Carpeaux, gezeichnet und in Holz geschnitten von F. A. Joerdens	152
Johannes der Täufer, nach Michelangelo, gez. und geschnitten von F. A. Joerdens	161
Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo, gezeichnet von D. Zialla, geschnitten von H. Werb-müller	168
Die neue Oper in Paris. Facade	172
Desgl. Euterpe, nach dem Gemälde von P. Baudry gez. und geschn. von F. A. Joerdens	173
Desgl. Aufstieg zur Haupttreppe	174
Desgl. Das große Treppenhause	175
Desgl. Das große Foyer	177
Desgl. Das lyrische Drama, Gruppe von Verraud, gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	180
Kopf des Lorenzo de' Medici il Magnifico	182
Ni asi la distingue. Aus den Capricci's Fr. Goya's	199
Ansicht von Mont' Civeto	200
Grabender Mönch. Von einem Fresco von Signorelli	201
Selbstporträt der Sofonisba Anguissola	208
Portalfiguren vom Pringsheim'schen Hause in Berlin	212
Die Zionskirche in Berlin	218
Grundriß derselben	219
Die Luellanpuppe von Schönbrunn, gezeichnet von D. Zialla, geschnitten von H. Werb-müller	225
Einkleidung des jungen S. Benedetto von Soddoma, Zeichnung und Holzschnitt wie vorstehend	232
† Thür von Fra Giovanni da Verona. Nach einer Zeichnung von Prof. E. Walther, Holzschnitt von E. Helm. Zu Seite	236
Ostertorjendelaber, desgl., geschnitten von A. Brendamour & Co.	237

	Seite		Seite
Altitalienische Holzschnitte, facsimilirt von Günther, Crois & Räder	281	Saly's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften	357
Capitolo primo, nach Induno. Desgl.	286	Räucher zu Weisenburg. Grundriß	365
Bacio del volontario, nach Hayes. Desgl.	286	Porträt des Herrn Thiers, von Hélie Jacquemart. (Bez. u. geschn. von F. A. Joerdens)	363
Büste Ranzoni's von Strazza. Desgl.	287	† Don Juan d'Austria. Zeichnung von S. Nacht, Holzschnitt von Brend'amour & Co.	372
Ansicht von S. Gimignano. Nach Hobault de Fleury	302		
Stadthor von S. Gimignano, gezeichnet von Prof. C. Walther, Holzschnitt von Klitzsch & Kochlyer	303		
Gothisches Haus in S. Gimignano; desgl.	304		
Frühling; Gemälde von A. Stevens. Nach einer Photographie gez. u. geschn. von F. A. Joerdens	312		
Im Atelier; desgl.	313		
Grundriß der Thomaskirche zu Strassburg.	322		
Grabmonument der Landgrafen Ulrich und Philipp von Verd in St. Wilhelm zu Strassburg	325		
Fries von der Kirche zu Andlau	327		
Das Pringsheim'sche Haus in Berlin. Holzschnitt von A. Bong in Berlin	349		
Gebäude der Norddeutschen Grund-Creditbank in Berlin; desgl.	350		
Das Lessing'sche Haus in Berlin; desgl.	351		
Die Amalienburg mit Saly's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften in Kopenhagen	353		

3. Initialen, Bignetten u.

Kopfleiste, von einem Kästchen in Limousiner Email, ausgeführt von Hans Nacht (Wiener Weltausstellung)	21
Initial „N“, gezeichnet von A. Crivarin	33
Seitenwand eines Kästchens in Limousiner Email, ausgeführt von Hans Nacht in Wien (Wiener Weltausstellung)	38
Bignette nach einer Zeichnung von L. Flameng von 1527	43
Kopfleiste, aus dem kölnischen Musterbuche von 1527	97
Schlusfbignette nach Edwin Landseer	167
Bignette von Ludwig Richter, geschnitten von Karl Dertel. Aus „Wälder und Bignetten“ (Verlag von Neuer & Richter)	260
Desgl., geschnitten von F. W. Bader. Aus „Sauerländer's Richterabum“	261. 273. 280

Mit † bezeichnete Holzschnitte sind auf beiderseitigen Plättchen getradt.





Die Piazza del Campo in Siena. (Nach Reubault de Jéruy.)

Siensische Studien.

Von Robert Visser.

Mit Illustrationen.

I.

Siena ist originell in jeder Hinsicht. Schon die Landschaft zeigt hier dem Fremden, der von Rom oder Florenz kommt, ein neues ungewohntes Gesicht, das für sich verstanden sein will. Freundlich grünerde Thäler, aber öde, graugelbe, wellen- und blasenförmige Hügelreihen, deren einzelne Erhöhungen sich stellenweise wie geborsten in schroffen Schluchten spalten: das natürliche Vorbild der scheinbar so unnatürlichen und unbeholfenen Landschaftshintergründe eines Fra Filippo, Benozzo Gozzoli, Pesellino. Die unmittelbare Umgebung der Stadt ist freilich vermöge der alten Culturpflege weniger fremdartig, wenn auch immerhin von einem absonderlich romantischen Ausfluge. Aeneas Sylvius preist den amoenum aspectum der Stadt mit ihren sanften blühenden Höhen: „colles elementer elevati aut domesticis arboribus vitibusque consiti adsunt“. Die Stadt selbst, hager und vielarmig ausgestreckt auf den Kämmen eines Hügelknotens, von weit vorgeschobenen Kirchen und Werken der Befestigung flankirt, hat im Verein mit diesem wohlbestellten, munter gewellten Gelände ein einladendes, zugleich freundliches und Charaktervolles Ansehen. Das Innere der engen Gassen ist freilich an den Stellen, wo keine Lücken Ausblick in's Freie gewähren, von einem etwas düstern und alterthümlich geschlossenen Eindrucke, der sich übrigens wiederum mildert angesichts des stereotypen warmtönigen Backsteinmaterials.

Der italienisch-gothische Stil der Architektur hat sich allerorten so rein und ursprünglich erhalten, daß man sich wie in's Mittelalter zurückversetzt fühlt. Nur ein geringer Theil zeigt den Uebergang in die Renaissance. Ein Streben nach schlanken und überschlanken Proportionen und large Schlichtheit in der Profilirung bleibt vorherrschend.

Diese zähe Lebenskraft, welche hier das gothische Prinzip an den Tag legt, muß wohl ihre Begründung im Charakter der Eienseher haben. Sie gelten zwar unter ihren italienischen Landsleuten meist für „munter und feurig“¹⁾, auch für eitel. In Dante's Inferno (XXIX, 121) heißt es:

„Or fu giammai
Gente si vana come la Sanese?
Certo non la Francesca si d'assai.“

War wohl jemals
Ein Volk so eitel wie das Eienseher?
Gewiß auch das französische nicht ärger!“



Madonna dei Turchi. (Ktab. in Siena, Nr. 23.)

Gleichwohl scheint eine konservative Neigung zum Beharren das „eitle“ Völklein zu beherrschen; denn auch seine Malerschule befundet dieselbe in ihrem auffallenden Festhalten an sikulo-byzantinischer Tradition.

Was ist nun aber das qualitative Ferment, der individuelle Werth, welcher diesem eigenthümlichen Habitus der Malerei und der festen Anhänglichkeit an denselben zu Grunde liegt?

Wenn wir auf dem Rathhausplatze, dem alten muschelförmigen „campo“ stehen und dem harmlosen Volke beim Markte zuschauen, den milden Männern in ihren Radmänteln, den stillen, anstandsstudigen Mädchen mit ihren großmächtigen Stroh Hüten, oder wenn wir Abends auf dem großen Promenadeplatz der Lizza im Corso mitwandeln und wie einstmal's Alfieri „il fresco ventolino“ genießend, die vornehmen Schönen der Stadt Revue passiren lassen, so haben wir reichlichen Anlaß, uns aubächtig zu verwundern nicht nur

1) Gesch. der ital. Malerei v. Crowe u. Cavalcafle, übersetzt von Jordan. Leipzig 1869. B. II, S. 210.

über nahezu hellenische Profilbildung, vornehme Feinheit des Wuchses, sondern auch über eine, hierzulande weniger gewohnte, psychische Tiefe und unberührte Zartheit, welche besonders in dem Ausdruck der mandelförmigen Augen liegt. Die sienensische Heiterkeit, von der wir so viel sprechen gehört, nimmt dergestalt wenigstens für die malerische Betrachtung einen sehr unweltlichen träumerischen Flor um das Haupt. Und die Präension und Coquetterie in That und Bild, welche man ihnen vorwirft, ist so naiv und liebenswürdig, daß man ihr besser einen andern Namen gäbe. Ueberhaupt ist mit solchen allgemeinen Attributen das eigenartige und für einen Deutschen gar sympathische Wesen dieses Typus nicht recht bezeichnet. Eine zurückgehaltene, innerlich kochende, nordisch-gemahnende Subjektivität scheint uns aus den Blicken entgegenzuschimmern. Gewiß, es gehört zum Reizendsten in der Welt, diese Mischung von sinnlicher Grazie und opheliengleicher Seelenamuth.

Bei dem öffentlichen und populären Entwicklungsgange der italienischen Kunst ist es kein Wunder, daß man so häufig denselben Gesichtern auf der Straße begegnet wie im Bilde. Nicht zum Mindesten ist dies in Siena der Fall. Die Künstler hatten an der Race, die sie umgab, gleich den rechten Typus. Was in ihrem Geschlechte lebte, wurde durch sie zum Bilde. Und eben die angeedeutete Eigenart der weiblichen Einwohner ist von den altfienensischen Malern zu einem ungewöhnlich intensiven Ausdruck gebracht worden.

Schon Duccio (c. 1260—c. 1320) fällt hierdurch auf. (S. d. Abbild.) Simone Martini (1283—1344) und die Lorenzetti (Pietro L. c. 1250—c. 1348, Ambrogio L. c. 1285—c. 1348) werden dann Meister hierin, diese mit mehr Nachdruck auf die sinnliche Amuth, jener mit mehr Nachdruck auf das Psychische.

Es ist schon öfters als auf etwas Bezeichnendes darauf hingewiesen worden, daß Petrarca ein Freund von Simone war. Abgesehen von der allgemeinen Beziehung, welche Laura, die vielbesungene, vergötterte Geliebte des Dichters, zu dem Madonnenideal der Zeit hat, könnte man, von dem Faktum dieser Freundschaft ausgehend, einen persönlichen Einfluß der zarten Sentimentalität des Dichters auf die Gebilde des Malers annehmen. Es scheint überhaupt jene Weidung und Erwärmung des subjektiven Gefühlslbens, welche in erster Linie diesem Dichter zu verdanken war, hier in Siena eine ganz besonders bereite und entzündbare Gemüthsindividualität vorgefunden zu haben. In der That gibt es Stellen genug in den petrarchischen Sonetten, welche keinen üblen Commentar bilden würden zu so seelenvollen Frauengestalten, wie sie Simone Martini und auch Ambrogio Lorenzetti zu malen weiß.

Man vergleiche z. B. Folgendes:

Non era l'andar suo cosa mortale
Ma d'angelica forma;

Ogni angelica vista, ogi atto umile,
Che giammai in donna, ov' Amor fosse, apparve,
Fora uno sdegno a lato a quel ch'i' dico.

Chi nava a terra il bel guarlo gentile
E facendo dicea (com' a me parve)
Chi m'allontana il mio fedele amico?

„Il bel guardo gentile“ zu schildern, ist ebenso sehr angelegentliche Kunst der altfienensischen Maler wie des Dichters. Die innere Poesie des Blickes offenbart sich bei ihnen eher und intensiver als bei den übrigen Zeitgenossen.

Wie Petrarca und Simone in der Neigung für ätherische Frauenerscheinung und der

In ihrem Gang wach erdenfremdes Wesen.
Ein Engel schien in Menschensein zu schweben.

Wie engelgleich und sanft sich mag erzeigen
Ein liebend Weib, wer's zu vergleichen wagte
Mit ihrem Bild, der müßte stolz es nennen.

Zur Erde sah ich ihren Blick sich neigen,
Den edlen, schönen, welcher schweigend sagte:
Wer will von meinem treuen Freund mich trennen?

idealistischen Vortäuschung derselben sich faktisch begegnen, entnehmen wir aus dem Sonett des erstern auf das Bildniß seiner Laura, welches letzterer gemalt. Wir sehen zugleich daran, daß Petrarca den Rest von kindlicher Befangenheit und Unfreiheit, welchen Simone und die ganze Malerei der Zeit noch von der Natur trennte, gar nicht empfand. Man muß damals den Fortschritt über die byzantinische Schablone hinaus als eine absolute und vollendete Leistung betrachtet haben. Boccaccio lobt besonders die täuschende Natürlichkeit, welche Giotto seinen Gestalten zu verleihen wisse. Petrarca dagegen spricht platonisch von der himmlischen, höheren, wahren Natur, welche wiederzugeben seinem Freunde so wunderbar gelungen sei:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil donna si parte:
Ivi la vide, a la ritrasse in carte,
Per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle, che nel cielo,
Si ponno immaginar, non qui fra noi,
Ove le membra fanno all' alma velo.

Gewiß, mein Simon war im Paradiese,
Von wo dich hehre Wesen stieg hernieder:
Dort sah er sie und gab sie treu sie wieder,
Daß er sein Schauen uns im Bild bewielet.

Das war ein Werk, wie man's im Himmel droben
Sich denken mag, nicht hier, wo Leibesglieder
Der Seele sind als Schleier vorgeschoben.

In einem eigenthümlichen Gegensatz zu dieser feinen, wie von einer uralten Erinnerung, einem „*μυθος*“ umhauchten Weiblichkeit stehen nun die starren und unnahbaren Mannestypen der sienischen Maler. Hier spricht sich entschieden der einheimische Charakter nicht in gleich bezeichnender Weise aus. Die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern wird hier fühlbarer, vorzüglich in Motiven scharfer Handlung und Leidenschaft. Zwar macht sich hierbei im weiteren Verlaufe zugleich eine Anlehnung an Giovanni Pisano (c. 1240—1320) und Giotto (1280—1337) bemerkbar, ohne daß jedoch die Hemmnisse der byzantinischen Tradition völlig überwunden würden. Eine abstrakte Einseitigkeit scheint der Motor der abgebrochenen, bald stotternden, bald hastenden Aktion zu sein und jeden biegsameren Fluß und Schwung des Gebahrens auszuschließen. „Unfertige, verhaltene und seltsame Wendung von Händen und Füßen tritt an Stelle des natürlichen Geberdenspiels.“¹⁾

In Duccio treffen wir diese Doppelnatur unvermittelt, eine Seite der andern in gleichem Gewichte gegenüberstehend. Er hat die zwei Kerne, welche nach ihm Simone Martini und Pietro Lorenzetti getheilt darstellen, schon in *nuce* beisammen. Der erstere nämlich, obgleich er sich auch in männlichen Charakterfiguren und dramatischen Scenen mit Glück versucht, repräsentirt entschieden das Weibliche am besten, während Pietro den Stahl der männlichen Energie vorzuziehen scheint. Sein Bruder Ambrogio steht eigentlich, wie wir sehen werden, in Auffassung und Typen zwischen beiden in der Mitte und kann nicht streng genug von Pietro unterschieden werden. Indessen darf dieser doch auch nicht zu einseitig nach dem Gesichtspunkte der Dramatik beurtheilt werden. Auch er erfreut uns durch den von Hause aus mitgebrachten Antheil, das Talent für ruhige Repräsentationsbilder. Es ist nur eine größere Mächtigkeit, welche er hierbei in dem statuarischen Ernst und Truhe seiner bärtigen Heiligen und der stolzen Anmuth seiner weiblichen entfaltet. Und stets muß festgehalten werden, daß, was mit urkundlicher Sicherheit von seiner Hand ist, im Wesentlichen dieser zuständlichen Gattung angehört. Crowe und Cavalaselle nennen ihn den Dramatiker der alfiensischen Schule und entwickeln ihn als solchen angesichts der Fresken zu Pisa und Assisi, welche nun einmal durchaus von ihm sein müssen. Könnten

1) Crowe u. Cavalaselle, *Gesch. der ital. M. S.* II, S. 209.

es nicht auch Bilder von Schülern des Pietro sein, die mehr von Giotto entlehnt und berber und flüchtiger gemalt haben? Freilich, auch wenn es Schulbilder wären, auf eine dramatische Richtung des Meisters würden sie immerhin schließen lassen. Ohnedies wird man hierin noch mehr bestärkt, wenn man das sehr wahrscheinlich von Pietro gemalte Fresco im Seminario von Siena in Anschlag bringt, welches die Kreuzigung darstellt und



Madonna, Marmorrelief von Agostino di Giovanni.

viel Leidenschaft enthält. Den Dramatiker zugegeben, thut man bei Lektüre der einfältigen Charakteristik Pietro's von Crowe und Cavalcaflese sehr gut, sich den leider etwas nachzüglerischen Satz zu merken: „Seine Ueberlegenheit über die Nachfolger Giotto's bekuhnet sich aber nicht bloß in diesem Vermögen (nämlich Hiebergabe der Naturwirklichkeit) überhaupt, sondern zugleich in der Anwendung desselben auf Vorgänge, welche nach innen gefehrte Dramatik verlangen.“

„Wiedergabe der Naturwirklichkeit“, Lebendigkeit, Lebhaftigkeit, das sind die Aufgaben, denen Pietro entschieden mit besonderem Fleiße gerecht zu werden sich bestrebt. Man schreibt dies auch dem Einflusse der pisanischen Plastik zu. So sehr nämlich die byzantinische Tradition mit ihrer Subtilität im Einzelnen, ihrem Aufwand von Schmuck, ihrem dekorativen Kolorismus, ihrem eisernen Kompositionskanon angeregt hatte und in ihrem wahren Geiste beibehalten und fortgebildet wurde, so mußten doch unter der Hand auch die allgemeinen befruchtenden Einflüsse hinzutreten, um auch hier befreiend und sinnlösend zu wirken: nämlich direktes Studium der Antike und Studium der Natur. Den ersten Schritt zu jenem that Niccolò Pisano (c. 1204 — c. 1250). Duccio konnte an seinen Gestalten und, hiervon angeregt, an ihren Originalen, römischen und etruskischen Sarkophagen, Statuen u. a. einen edlen und fließenden Faltenwurf malen lernen. Und Simone Martini und die Lorenzetti wurden gewiß durch den Fortschritt zu freier Natürlichkeit, den Giovanni Pisano machte, auch ihrerseits zu genauerer Beobachtung der Anatomie und bestimmterer Modellirung der menschlichen Gestalt angeleitet. Dort, wo dies der Fall ist, besonders bei Pietro Lorenzetti, zeigt sich — merkwürdig genug in den strengen Formen — ein roher, ohne jede Voraussetzung kindlich anhebender Naturalismus.

Niccolò und Giovanni Pisano haben, wie urkundlich nachgewiesen ist, beide in Siena (Dom) gearbeitet und sich daselbst theils mit ihrer persönlichen Anleitung, theils auch nach ihrer Abwesenheit vermöge des anregenden Vorbildes ihrer Werke eine Reihe von Bildhauern herangebildet, welche ihren Stil weiter pflegten, ohne dabei viel Eigenes hinzuzufügen. Nur ein kleines, äußerst liebevoll gearbeitetes Marmorrelief des Agostino di Giovanni (blühte c. 1335) ist mir bekannt, das — wie es scheint, unter Einfluß des Simone Martini — altisenesisches Gepräge trägt. (S. d. Abbild.) Es befindet sich im Oratorium von S. Bernabino in einem Wandschreine. Maria mit dem Kinde thronend, links und rechts stehen zwei Engel mit Blumenvasen. Der Oberkörper der Madonna erscheint womöglich noch länger, die schiefe Stellung der halbgeschlossenen Augen (besonders der Engel) noch auffallender, als wir's von den einheimischen Malern gewohnt sind. An Heftliches von ihnen erinnert der großartige Zug der Draperie (besonders am Mutterkleid der Maria vom Knie abwärts), auch das zarte Kopfneigen. Nur das Kind hat eine ungleich freiere Körperlichkeit. Am Ganzen aber wird es eindruckend, um wie viel mehr diese sensible Gefühlsweise auf malerische Darstellung als auf plastische angelegt war.

Doch auch die Malerei bewegte sich, von äußerlichen Störungen der Politik ganz abgesehen, keineswegs in Bahnen, welche zu einer weitreichenden Entwicklung führen. Noch freuen wir uns über den zärtlichen Lippo Memmi (c. 1290 — c. 1356), den Schüler des Simone Martini und den raschen, phantastischen Taddeo Bartoli (c. 1363 — 1422), den Nachfolger des Pietro Lorenzetti; aber die Blüthe ist vorüber und die naturlosen Bemühungen der übrigen Künstler, eines Barina, L. Thome¹⁾, Bartolo del Maestro Fredi²⁾, Domenico di Bartolo, bezeichnen den Verfall, welcher Ende des Trecento mit den politischen Wirren der Stadt Hand in Hand ging. Der schwerste Schlag für

1) Thome malt noch sehr schöne, feine Hände; den Gesichtern giebt er gerne einen Ausdruck von Lebhaftigkeit.

2) Dieser Maler zeigt oft in seinen figurenreichen Bildern eine eigenthümlich drängende, oft bis ins Krampfgegebende Leidenschaftlichkeit. Man bemerkt in seiner Anbetung der Könige (Accad. d. bello arti, N. 79) den dichten Zug des Gefolges mit den ungetüblig stampfenden Pferden. In der Repräsentation der Madonna, Verlobung mit Joseph u. s. w. (ebenda N. 82) läßt er einige Frauen die Hände in die Taschen stecken. Dieser neue Zug kommt meines Wissens sonst nirgends vor.

das Kunstleben war damals jene Verbannung von 4000 Bürgern, meist Handwerkern und Künstlern, welche der wieder obliegende Adel in's Werk setzte. Besonders die Skulptur litt darunter¹⁾.

Wie dann der erste freie Bildhauer der Renaissance, Jacopo della Quercia (1371—1438) so plötzlich aus diesem öden Boden aufsteigen konnte, bleibt unbegreiflich. Die Anflüge, die er von Giovanni Pisano trägt, wollen neben dem wildgroßen dämonischen Wurf seiner Gestalten nichts bedeuten. Er ist der einsame, räthselhafte Vorbote des Michelangelo. Den früheren Potenzen des sienesischen Stiles steht er fern.

Nicht so seine einheimischen Collegen, welche sich weniger als Bildhauer im strengen Sinne denn als geschickte Ergießer, Goldarbeiter und geschmackvolle Dekoratoren aus-



Madonna von Matteo di Giovanni.

zeichnen²⁾. Sie waren meist zugleich Architekten und Maler. Als Maler wenigstens tragen sie durchschnittlich den Stempel des Dilettantismus, und ihre archaische Manier beruht weniger auf ernsthafter Tendenz als auf Unfähigkeit und Oberflächlichkeit. Ganz ohne künstlerische Wirkung bleiben freilich auch jetzt die gewohnten Formen nicht. Noch leuchten hier und da alte Herzensblicke auf, aber sie werden immer müder und schleichender und die Geberden immer sonderbarer und gefrorener. Archaismen in der strengsten Bedeutung sind Sassetta und Sano di Pietro. Bei den andern mischen sich zaghafte, halbe Neuerungsvorläufe ein, z. B. phantastische Windungen und Vertiefungen des Gewandes, vielleicht in Folge eines falschen Ueberwühlens aus der Kleinskulptur. So bei Lorenzo di Pietro (1412—1480) welcher — sehr bezeichnend für die ganze Schule — wegen des

1) Vergl. O. Semper, Uebersicht d. Gesch. d. ital. Skulptur. Zürich. 1869, S. 78.

2) Vergl. W. Pöke, Zuläge zu Buisard's „Cicerone“. Leipzig 1872, S. 28—35.

stereotypen senilen Gepräges seiner Gestalten Vecchiotta genannt wurde. Weitere kümmerliche Variationen werden bewirkt durch den Einfluß der ursprünglich von hier aus (besonders durch Taddeo Bartoli) angeregten Umbrier und der Florentiner. Francesco di Giorgio, der Schüler des Vecchiotta, zeigt z. B. Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo, Alunno und Botticelli. Benvenuto di Giovanni (blühte c. 1466) erinnert in Einigem an Buonfigli. Er läßt übrigens oft hinter dem Marienthron liebliche Engelsköpfe hervor schauen, deren breitstirniger, flachblonder Typus als eigene Leistung geschätzt werden muß. (Vergl. d. Holzschnitt.) Matteo di Giovanni (c. 1435—1495) benutzte die Refugiate seiner Umgebung zur Ausbildung einer gewissen Selbständigkeit. Abgesehen von seinen epileptischen Kindermorden zu Bethlehem, die man hier in drei Exemplaren zu verwinden hat, gewährt er den Eindruck einer gewissen Sammlung. Noch einmal taucht bei ihm, wie von Mondlicht erhellt, die alte Seelenannuth auf, um dann für immer zu versinken. (S. d. Abbild.)

Denn jetzt, mit Beginn des XVI. Jahrhunderts, zeigt sich eine totale Schwentung in die allgemeine befreite Hochfluth der Renaissance. Zwar bleiben einige matte Talente, wie Jungai und Pacchiarotto, noch einmal stehen und versinken in einem widerlichen Wirrwarr von Reminiscenzen an ganz alt Einheimisches und Halbalters von draußen (Pinturicchio, Signorelli). Aber Pacchia (1477—c. 1540) und A. Peruzzi (1481—1537) spüten sich und lernen, der Erste unter Einfluß der Florentiner Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto, der Zweite unter jenem der Lombarden, Umbrier (Perugino) und der Aulike, den Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden. Den lombardischen, d. h. lionardesten Einfluß hatte Soddoma (c. 1480—1549) mitgebracht. Er nahm auch noch Einiges von Pinturicchio und Signorelli auf, sehr viel aber von Raffael, dessen Vorbild er so glücklich in sich zu verarbeiten wußte, daß er von Vielen als Meister der reinen Schönheit neben die großen Meister der italienischen Renaissance gereicht wird. Beccafumi (1484—1549) endlich führt die siensische Malerei in den Barockstil hinüber. Alle aber, auch Soddoma, sind Eklektiker und nicht in gleichem Grade Repräsentanten ihrer selbst und der Wahrheit, wie die schlichten Meister der altsiensischen Schule.



Madonna von Persepolis der Persepolis-Schule.



Eierling's Zeit vom Gefel der Germania bei der Berliner Siegesfeier. Bergl. Kunstdruck VII, S. 178.

Das Nationaldenkmal auf dem Niederwalde.

Mit Abbildung.

Selten, vielleicht nie ist man in Deutschland mit größerer Begeisterung an die Idee der Errichtung eines Monumentes gegangen als bei dem Nationaldenkmale auf dem Niederwalde. Unter dem unmittelbaren Eindruck der außerordentlichen Kriegsereignisse, unter dem frischen Enthusiasmus der wiedergewonnenen Einheit schrieb ein aus hervorragenden Männern der verschiedensten Landestheile bestehendes Comité die Konkurrenz aus. Die Fassung derselben schien den träumerischsten Hoffnungen, denen sich ein Künstler für sein eigenes Schaffen hingeben kann, nahe zu kommen. Ein Denkmal sollte erstehen zum Andenken an die große Zeit, die Aller Herzen auf das lebhafteste ergriffen hatte; die wenigen Bedingungen, auf die Rücksicht zu nehmen war, schienen kaum Einschränkungen der frei schaffenden Phantasie: als Lokal eine der Berghöhen des Niederwaldes, so daß das Monument schon von Rheine aus sichtbar sein sollte; als Kostenpreis die bedeutende Summe von im Maximum dreiviertel Millionen Mark. Alles Nähere war durchaus der freien Selbstbestimmung überlassen. Man forderte nur ein Mal des Denkens, künstlerisch schön in der Form, dessen Gestaltung in jeder Weise dem Künstler überlassen blieb. Das Konkurrenzverfahren war in Allem den vor einigen Jahren formulirten Anforderungen der Künstlerwelt entsprechend, die Jury aus den berufensten Männern zusammengesetzt. Wenn man unter solchen Umständen hoffte, daß in dieser Preisbewerbung die Blüthe des künstlerischen Schaffens der Nation zu Tage treten würde, so schien eine solche Erwartung durchaus berechtigt.

Das Resultat war betäubend und lehrreich zu gleicher Zeit. Die meisten der hervorragenden Namen waren der Aufgabe fern geblieben; darin lag eine kaum entschuldbare Interesslosigkeit. Die verhältnismäßig wenigen aber, die sich an die Arbeit gemacht, ließen zum größten Theil die Hoffnungen, welche man gehegt, unerfüllt. Namentlich zeigte sich, daß uniere Künstler zu sehr gewohnt sind, innerhalb der Grenzen ihrer besonderen

Kunst zu denken, um bei einem so weit gesteckten Programm selbst die beschränkenden Bedingungen, die im Wesen der Aufgabe und dem bestimmten Orte der Aufstellung des Monumentes liegen, herausfühlen zu können. — Alle eingereichten Entwürfe übertraf an Schönheit Schilling's prachtvolle Germania, die segnend und schützend die Hände über ihre Kinder breitet (Kunst-Chronik VIII. Jahrg., S. 55), aber zur Ausführung konnte sie nicht angenommen werden, da sie eine der beiden Konkurrenzbedingungen unerfüllt ließ. Für die Aufstellung auf einer Berghöhe, von der aus das Werk weit hinaus in's Land sichtbar sein sollte, eignete sich dies verhältnismäßig keine plastische Werk ganz und gar nicht. In einer zweiten Konkurrenz leistete Schilling wiederum das Beste: sein völlig neuer Entwurf hatte die Fehler des früheren vermieden, stand aber an Schönheit hinter demselben zurück. Zum dritten Male ging der Meister, der die Mängel der Arbeit selbst erkannte, an die Umarbeitung. Es entstand ein dritter, wiederum fast neu zu nennender Entwurf, der im Frühjahr dieses Jahres abgeliefert wurde und sofort den ungetheilten Beifall der Jury, der Künstlerschaft und des großen Publikums fand. Zu einigen leichten Aenderungen im Detail, die die Jury mit Recht wünschte, verstand sich der Künstler ohne weiteres. Damit hat die in ihren einzelnen Stadien so wenig erfreuliche Vorgeschichte des Denkmals ihren Abschluß erreicht. Sieht man von den in der Mitte liegenden Etappen ab, so ist Anfang und Ende völlig einander entsprechend; die ursprünglichen Erwartungen, mit denen man dem zur Ausführung anzunehmenden Entwurf entgegentrat, sind nicht getäuscht worden.

Der bestehende Holzschnitt macht die Beschreibung des Monumentes überflüssig; doch ist zu berücksichtigen, daß viele Schönheiten im Einzelnen durch die Uebertragung aus dem Aachen in die Ebene verloren gegangen; dahin ist zunächst die Wirkung der die Anfahrts maskierenden im Halbkreis geschwungenen großen Rampen zu rechnen, ebenso die der beiden geflügelten Edfiguren, der Genien des Krieges und des Friedens; am meisten aber hat die Hauptgestalt selbst eingebüßt, die in der Skizze geradezu von hinreißender Schönheit ist. In jeder Linie voll gewaltiger Kraft, voll Adel und Ruhe, dabei doch voller Leben wird sie unter den zahlreichen Germania-Gestalten, die unsere Zeit entstehen sah, dem der Allegorie zu Grunde liegenden Gedanken am meisten gerecht und dürfte leicht wenigstens für einige Zeit kanonische Bedeutung gewinnen. Die Stellung vor dem Sessel ist fest und ungekünstelt, der Gestus des die Lorbergeschmückte Kaiserkrone emporkaltenden Armes durchaus gelungen: beides voll Kraft und voll Grazie. Wie aber ist dieser Arm selbst gezeichnet, welche Schönheit der Linien herrscht in der ganzen Figur! Seit Rauch's Victorien hat die deutsche Plastik kein Idealbild geschaffen, was sich mit dieser Leistung messen könnte, vorausgesetzt, daß die Ausführung im Kolossalmaßstabe hält, was die Skizze verspricht. Die Gegenüberstellung mit jenen älteren Werken ist aber auch in einer weiteren Beziehung interessant. Rauch stand bei ihnen, freilich schon durch den Gegenstand selbst, aber ebenso doch auch durch die ganze Zeitrichtung bedingt, der Antike näher, namentlich folgte er in der Kopfbildung, abgesehen von dem unwillkürlich Modernen, von dem er so wenig als irgend Jemand sich loszumachen vermochte, ganz der griechischen Auffassung, die diesen Gestalten ein regelmäßig schönes, stillernstes Antlitz gab, ohne sonderliche Charakteristik geistigen Innenlebens. Anders Schilling. Wenn auch selbstverständlich die Antike für ihn nicht weniger vorbildlich ist, so steht er ihr doch freier gegenüber; sein Streben zielt nicht mehr so sehr darauf, in ihrem Fahrwasser weiter zu schaffen, als vielmehr von ihren Grundjagen aus-

gehend selbständig zu werden und in seinen Schöpfungen mehr das moderne, seinem Volke und ihm selbst eigenthümliche Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Seine Idealbildungen werden daher immer volkstümlicher erscheinen als die des großen älteren Meisters. Zeigte sich dies schon in seinen früheren Werken, so doch am glänzendsten in dieser Germania, wo der Gegenstand selbst die Forderung danach stellte. Nicht nur die ganze Figur ist markiger, dem Umstand entsprechend, daß wir bei der siegreichen Germania unwillkürlich an Wuotan's Schlachtenjungfrauen erinnert werden, sondern namentlich der Kopf zeigt viel mehr geistiges Leben und schließt sich dabei in der Bildung des Ovals, der Stirn, der Backenknochen und der Nasenlinien dem nationalen Typus an, den er hier vielleicht mehr noch als in seinen früheren Arbeiten zu abeln und zu idealisiren verstand.

Sieht man das Werk im Ganzen an, so möchte ich namentlich die glückliche Berechnung der Wirkung für den fernstehenden Betrachter hervorheben: die Silhouette ist außerordentlich graziös; der etwas sehr schlaue Aufbau trägt der perspektivischen Verkürzung Rechnung; die Gegensätze zwischen den geraden architektonischen Linien und den sie unterbrechenden beiden mächtigen Flügelfiguren sind glücklich gefunden. Manchem Betrachter des Holzschnittes mögen die Gliederungen der Architektur etwas zu schwer und eine reichere Ornamentirung wünschenswerth erscheinen. Allein Schilling bedachte, daß bei dem kolossalen Maßstabe nur noch die großen Massen, kräftige einfache Einsen und Karnationen wirken, und daß alles feinere Detail verschwindet: daher auch mit voller Absicht der wenig mannigfaltige aber kräftige Schmuck. Die Klüftung, daß ein Standpunkt zur genauen Betrachtung aus der Nähe fehlt, hat auch auf die Kompositionsweise des Reliefs eingewirkt. Eine Art Apotheose des siegreichen Heeres giebt sich in gedrängten, lebhaft durch Licht und Schatten gegliederten Massen und ist dadurch auch dem untenstehenden Beschauer deutlich erkennbar, während eine weniger malerische, aber strengere stilvolle Befandlung der Kunstgattung an dieser Stelle geradezu verfehlt wäre. — Niemand vermag ein zeitgenössisches Kunstwerk völlig objektiv zu beurtheilen, der Beschauer hat eben mit dem Künstler gewisse der ganzen Epoche eigenthümliche Anschauungen und Gesichtspunkte der Auffassung gemein, von denen er sich nicht frei machen kann, ja deren er sich nicht einmal bewußt wird, die aber schon in naher Zukunft eine Aenderung erfahren können. Deshalb möchte ich es mir nicht herausnehmen, Schilling's Schöpfung eine klassische Leistung zu nennen; das zu beurtheilen, muß der Zukunft überlassen bleiben. Wohl aber bekenne ich offen und gern meinen freudigen bewundernden Beifall sowohl für den Gesamtentwurf als für die an Schönheit so reichen Einzelfiguren. Das schließt nicht aus, daß nicht hier und da eine Korrektur willkommen wäre, wie denn in der That schon der ursprünglich mehr heraldische Adler über dem Relief, der ein ziemlich stacheliges Ansehen hatte, mit Glück durch den jetzigen ersetzt worden ist. Ferner ist der Gedanke der beiden halb liegenden Sockelfiguren: der Rhein übergiebt der Mosel das Wächterhorn, welches er bisher zu Deutschlands Schutz geführt, wenn auch an und für sich nicht unpoetisch, doch plastisch vielleicht überhaupt nicht klar zum Ausdruck zu bringen, jedenfalls hier nicht dazu gebracht. Hoffentlich giebt die Ausführung eine Aenderung. Endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, ist die Anbringung aller fünf Verse der „Wacht am Rhein“ am Sockel mindestens überflüssig, da kaum irgend Jemand sie an dieser Stelle lesen wird, und wer es etwa thäte, der benutzte besser die Muskelanstrengung, die das anhaltende Zurückbengen des Kopfes erfordert, sich in derselben Zeit an den herrlichen Figuren zu erheuen, statt Leistungen zu machen. Mir scheint, die Worte: „Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am

„Alein“ drücken den beabsichtigten Gedanken ebenso vollständig und glücklicher, weil kürzer, aus.

Es wird unser Aller Schuldigkeit sein, Jeder für sein Theil dazu beizutragen, daß das Werk ohne irgend welche Verkümmern zur Ausführung gelange. Noch fehlt der größere Theil der Geldmittel (c. 450,000 M. gegen 270,000, die vorhanden); und sie sind durch freiwillige Beiträge aufzubringen! Die Gewißheit aber haben wir, daß wenn es einst in der Vollendung von seiner Berghöhe an jener großen Heerstraße der Völker das Urtheil der Welt herausfordert, es, indem es den Ruhm seines Meisters verkündet, zugleich ein herrliches Zeugniß von der Leistungsfähigkeit der Kunst unserer Zeit ablegen wird.

A. Lohme.

Tracht und Mode.

Eine ästhetische Studie.

Von Belt Valentin.

Als die Ereignisse des Jahres siebenzig die französische Nation von ihrer geträumten Höhe herabstürzten und ihr die bittere Wahrheit nahelegten, daß sie nicht als höherstehende den andern Völkern vorangehe, sondern menschlich unter Menschen zu wandeln habe: als eben diese Ereignisse dem thatsächlich einigen deutschen Volke das ganze Bewußtsein seiner Thatkraft wach riefen, da erscholl auch neben so vielen andern Rufen der Ruf nach Abschüttelung der Herrschaft Frankreichs in der Kleidung, und es erwachte das Verlangen, auch auf diesem Gebiete schöpferisch und deutsch zu sein. Und wer möchte sich dieser Regung nicht freuen, sobald sie durch die That beweist, daß sie eine berechtigte ist? Kein Wunder daher, daß alsbald von mancher Seite Wünsche geäußert und Vorschläge gemacht wurden. Da sollten die deutschen Männer, die ja jetzt endlich unter einem Hute waren, nur noch den deutschen Hüt tragen, und in den Schaufenslern waren ein Kaiser-Wilhelmshut und ein Sedanhut zu sehen. Da sollten die deutschen Frauen und Mädchen nur noch gehen wie Gretchen im Faust, und wer wollte leugnen, daß sich dieses Kostüm recht gut ausnimmt? Aber man muß doch fragen, wo denn bei jenen Hüten das Deutsche steckt und ob dies überhaupt in einer so oder so geschweiften Linie hervortreten kann? Und man muß weiter fragen, warum denn gerade Gretchen's Kleidung deutscher sein sollte als die Kleidung anderer Zeiten, da nachweisbar der Einfluß des französischen Kostüms schon im dreizehnten Jahrhundert um sich greift und zur Zeit des glänzenden Franz I. schon sehr weit gebiechen war, und doch könnte Gretchen's Kostüm als deutsche Tracht nur dann einen Sinn haben, wenn es wirklich ein rein deutsches Erzeugniß wäre und zugleich die deutsche Volkshümmlichkeit unverkennbar charakterisirte. Aber vielleicht sind nur die Einzelorderungen unrichtig, und es handelt sich nur darum, daß noch die richtige Art der Kleidung gefunden wird, die alsdann befähigt wäre, Nationaltracht zu werden. Somit ist die Hauptfrage die: Ist jetzt, da wir ein einiges und wir dürfen auch sagen ein großes Volk geworden sind, ist jetzt das Verlangen nach einer Nationaltracht ein berechtigtes? Brauchen wir uns doch nicht mehr zu schämen, Deutsche zu sein, dürfen wir uns dessen doch sogar

rühmen, und wessen man sich zu rühmen hat, das läßt man auch gerne recht deutlich erkennen hervortreten. Von dieser Seite ist das Verlangen gewiß ein berechtigtes; aber es hat noch eine andere Seite, und diese ist das Verhältnis der Kleidung zu der kulturhistorischen Entwicklung eines Volkes und der Menschen überhaupt. Und dies ist der Punkt, welchen wir etwas näher zu betrachten haben.

Wer sich kleidet, will sich entweder schützen, oder er will sich schmücken, oder aber er will sich zugleich schützen und schmücken. Es kann leicht den Anschein haben, als ob das Verlangen nach Schutz der erste Anlaß zur Kleidung gewesen sei. Allein wenn wir als gewiß annehmen dürfen, daß der Mensch seinen Ursprung nur im warmen Klima nehmen konnte, von dem aus er sich erst allmählich weiter verbreitete, so empfand er nicht das Bedürfnis des Schutzes zuerst. Man wird vielmehr sagen müssen, daß die Anlegung des Schmuckes es war, wodurch er sich das erste Dokument seiner Stellung über den anderen Thieren ausstellte. Von allen Thieren vermag es nämlich nur ein einziges, die Vorstellung seiner selbst zu verbinden mit der Vorstellung eines außer ihm befindlichen Gegenstandes, und dieser Verbindung von Vorstellungen dadurch Ausdruck zu geben, daß es sich diesen Gegenstand ansetzt. Und dieses Thier ist der Mensch. Nie hat der Hund, der doch ein so kluges Thier ist, einen Knochen zu anderem Zwecke erfaßt, als um ihn zu verzehren. Der Mensch aber auf der denkbar niedrigsten Stufe, auf einer Stufe, auf welcher er im eigentlichen Sinn des Wortes kaum drei oder allerhöchstens vier zählen kann, also ein Australnegel etwa, heftet sich den Knochen an, und wenn es auch nicht anders möglich wäre, als daß er sich verwendete und der in die Wunde gelegte Knochen zur dauernden Zier seines Trägers mit dem Fleische verwichse. Er thut dies aber, um sich selbstgefällig vor Anderen seinesgleichen ausgezeichnet zu fühlen. So wird sich nie ein Thier, und wäre es das intelligenteste, eine Feder oder eine Blume in's Haar stecken, nie einen bunten Stein sich anheften. Man kann daher sagen, der Mensch, der zuerst eine Feder sich ansteckte, hatte damit kund gethan, daß die schöpferische Natur in der Hervorbringung immer höherer Gattungen einen neuen Schritt gethan hatte, der gegen alle früheren Gattungen eine scharf markirte Grenze abgiebt. So ist der Schmuck, d. h. der Anfang aller Kleidung, die erste Aeußerung der Menschwerdung, und die andauernde Fähigkeit seiner Verwendung giebt den Beweis, daß wir uns auf dieser Stufe mindestens erhalten haben. Den Schmuck aber verbannen wollen, hieße den Menschen zum Thiere erniedrigen. Denn nur wer sich schmücken kann, ist ein Mensch. Hierin liegt die kulturhistorische Bedeutung des Schmuckes für die Menschheit überhaupt.

Es ist natürlich, daß sich die Art des Schmuckes bei dem noch unkultivirten Menschen ganz nach seiner Umgebung richtete. War er Anwohner des Meeres, so lieferten Muscheln und Fischgräten seinen Schmuck, war er Jäger, so dienten ihm Federn und Knochen, Theile von Thieren und sonstige Jagdbeute. Von einer eigentlichen Verarbeitung war hier noch gar nicht oder doch nur wenig die Rede. Daß nun aber aus dem Schmuck ein Schutz wurde, dies bewirkten bei der Ausbreitung der Menschen zunächst die klimatischen Verhältnisse. Und wie die Wahl des Schmuckes, hängt die Auswahl der schützenden Stoffe zuerst von der nächsten Umgebung des Menschen ab. Waren es zuerst Felle und Pelze, so treten allmählich Pflanzenstoffe an ihre Stelle, bei sich ausdehnendem Verkehr bald auch Erzeugnisse fremder Länder. Stets aber wird das weniger Brauchbare dem Brauchbareren zu Liebe verlassen. Ist hiermit die Möglichkeit und selbst die Nothwendigkeit des Wechsels von vornherein gegeben, so tritt schon bald ein neues Moment hinzu, welches der Kleidung

eine durchaus andere Richtung giebt: die symbolische Bedeutung, welche der Kleidung beigelegt wird. Es ist etwas dem Menschen durchaus Eigenthümliches, daß er nichts erfassen, keinen Gegenstand berühren kann, ohne auf ihn eine Bedeutung zu übertragen, die diesem Gegenstande an und für sich nicht zukommt. Wie sollte diese schöpferische, recht eigentlich poetische Kraft des Menschen nicht auch bei der Kleidung hervortreten? Er ergreift einen Stod. Dieser wird ihm zur Waffe, sobald er Widerstand findet, er wird ihm zum Zeichen, zum Symbol seiner Kraft und der durch sie erworbenen Macht. Der Stod ist das Abzeichen des Herrn, und wehe dem Sklaven, wenn er es wagen wollte, sich dieses Zeichens zu bedienen! Aber über dem einzelnen Herrn steht wieder ein Gesamtherr; auch ihn kennzeichnet der Stod in seiner Würde, und wie diese höher ist als die des einzelnen Herrn, so ist der Stod des Herrschers höher als der des Untergebenen: er wird zum Stab, zum Scepter. Da führt der Hirt seine Heerde; er trägt als Waffe den großen Stod; der Priester soll der Hirte seiner Gemeinde sein, und der Bischof trägt den Hirtenstab als Symbol. So wird das Schwert das Symbol des Freien, und mit ihm die Waffe überhaupt. Zu den Schutz Waffen gehört die Bedeutung des Hauptes. Vor dem Höheren legt der Niedere seine Waffen weg, er entblößt, wenn er keine andere Waffe hat, wenigstens das Haupt — die Sitte, die sich noch heute im Hutabziehen als Zeichen der Höflichkeit erhalten hat. Frauen tragen keine Waffen; der Hut hat bei ihnen nicht die Bedeutung der Waffe, er braucht also nicht abgelegt zu werden — Frauen behalten beim Gruße, ja selbst in Theatern, Concerten und Vorlesungen das Haupt bedekt, während die Männer es entblößen. Sobald nun aber irgend ein Kleidungsstück eine symbolische Bedeutung gewonnen hat, wird es dem Wechsel entzogen und bleibt selbst dann noch treu benahrt, wenn die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung längst aus dem Bewußtsein geschwunden ist. So tritt in den Wechsel das Bleibende hinein. Aber noch mehr. Da wohnen zwei Stämme nebeneinander. Jedes Mitglied des einzelnen Stammes hält eifersüchtig darauf, daß es als gerade diesem Stamme zugehörig erkannt werde. Eine bestimmte Bemalung seines Körpers, irgend ein anderer als Abzeichen dienender Schmutz gewährt ihm diesen Dienst, und dieses Abzeichen wird nun unveränderliches, charakteristisches Merkmal dieses Stammes: die Möglichkeit des Wechsels in der Kleidung ist wiederum gehehmt. Wo wir nun finden, daß der ursprünglich mögliche und meist auch vorhandene Wechsel in der Kleidung eine Unterbrechung erleidet und zwar so, daß dadurch ein Theil der Kleidung oder die ganze Kleidung eine symbolische Bedeutung erlangt, da wird die Kleidung zur Tracht. Wir können also immer nur da von einer Tracht reden, wo die Kleidung, ganz oder zum Theil, Trägerin einer bestimmten, ursprünglich klar bewußten, meist freilich durch die Länge der Zeit verdunkelten Bedeutung ist. Solche Trachten finden sich bei allen Völkern und zu allen Zeiten, vorzugsweise bei allen Kulturvölkern. Sie äußern sich besonders deutlich in der Scheidung verschiedener Stände oder Klassen innerhalb desselben Volkes, oder des Ranges innerhalb eines jeden Standes; ja selbst das Bekennniß mußte sich eine äußere Darstellung durch die Tracht gefallen lassen, wie denn die Mohamedaner in Aegypten die Christen zwingen, blaue Turbane zu tragen, während die Juden gelbe tragen sollten. Grün aber war die Farbe für die echten Nachkommen des Propheten. Und uns selbst liegen dergleichen Beispiele nicht fern: wir brauchen nur an unsere weltlichen und nicht minder die geistlichen Soldaten zu denken, deren gewaltige Schaaren durch die Tracht nicht nur überhaupt sich kenntlich machen, sondern sogar die Waffen andeuten, mit welchen sie in den Kampf ziehen.

Eine derartige Tracht wird nun mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei den Fürsten, immer eine Anzahl Gleichartiger charakterisiren. Es ist klar, daß einerseits hierdurch das Individuum zurücktreten und in der Entfaltung seiner Selbstständigkeit gehindert werden muß. Solche Trachten werden daher da eintreten, wo die Individuen geneigt sind oder sich doch den Zwang gefallen lassen, hinter einer Gesamtheit zurückzutreten, also in Zeiten, welche den Stempel der bereitwilligen Unterwerfung des Einzelnen unter die Gesamtheit tragen, wie in den absoluten Herrschaften des Alterthums: da werden sie sogar zwangsweise eingeführt und getragen und charakterisiren sich durch eine die Entfaltung des Individuums verschlingende Einformigkeit. Trachten werden aber andererseits auftreten, wenn die Individuen bereits anfangen, sich in ihrer Bedeutung, in ihrer Berechtigung dem großen Ganzen gegenüber zu fühlen, und wenn sie nun zur Auslebung ihrer Individualität sich trotzig dem Ganzen widersetzen, sich von ihm losrennen und außerhalb des großen Stromes der Völkerbewegung ihre vollste Befriedigung im Gefühl ihrer Sonderexistenz erlangen. Da werden alle die zahllosen kleinen Ganzen suchen, ihrer so hochgeschätzten Besonderheit auch einen äußeren Ausdruck zu verleihen, und wo wäre das leichter und deutlicher zu finden als in der Kleidung? Hierdurch aber wird diese zur Trägerin einer symbolischen Bedeutung, und um dieser willen entzieht sie sich möglichst allem Wechsel, d. h. sie wird zur Tracht, aber zu einer Tracht, welche sich frei und unbeeinflusst von oben entwickelt, daher die größte Mannigfaltigkeit darbietet und für das Individuum gleichsam die Schutzmauer wird, durch welches es seine Eigenart vor dem Einfluß aller Andern abschließt. Wohl keine Zeit ist reicher in dieser Art der Tracht gewesen als das europäische Mittelalter, welches wir nach dieser Seite hin allerdings noch viel weiter als bis zur Reformation zu zählen haben.

Diese Abschließung wird noch ganz besonders begünstigt durch die örtlichen Verhältnisse und die von ihnen veranlaßte Schwierigkeit des Verkehrs. Ist es doch eine bekannte und sich immer und immer wiederholende Erscheinung im Leben, daß die Anschauungen des Menschen um so freier, um so unabhängiger von seiner nächsten Umgebung und den ihn ursprünglich beherrschenden Eindrücken werden, je mehr er selbst in den Verkehr der Menschen eintritt. Wer stets dieselbe Umgebung hat, bei dem kann es nicht ausbleiben, daß irgend welche bestimmte Richtung seiner Denkweise sich immer schärfer andrängt, daß diese einseitige Richtung sich immer entschiedener in Allem geltend macht, was er spricht und was er thut. Und je länger er sich in dieser einen Richtung bewegt, um so weniger geneigt wird er sein, sie aufzugeben, ja um so weniger wird er für andere Richtungen sich ein Verständnis erwerben oder erhalten können. Wenn nun aber die Kleidung recht eigentlich das Spiegelbild der Gesinnung des Menschen ist, so ergibt sich als sehr natürlich, daß bei solchen sich abschließenden Menschen die Kleidung gleichfalls ein eigentümliches, sich gegen jede Veränderung sträubendes Gepräge erhält, daß sie, auch wenn sie ursprünglich nicht Trägerin einer bestimmten Bedeutung hatte sein sollen, doch allmählich das Symbol dieser besonderen Gesinnungsweise und damit eine Tracht wird. Wer sich aber losreißt aus der beengenden Umgebung, wer eintritt in den machtvollen Strom des Weltverkehrs, wer sich das Auge offen hält für das ihm neu Entgegentretende, der wird seine Denkweise nicht vorzeitig unter Tack bringen, der wird sie wohlthätigem fremdem Einfluße offen halten, der wird zwar weniger scharf ausgeprägt sein in der Eigentümlichkeit seines Wesens, dafür aber auch weniger eckig, weniger unbeholfen. Ist aber seine Gesinnung weltmännisch, wie wäre es nun noch möglich, daß er sich in der Kleidung eine Fessel, eine

Abgeschlossenheit auferlegte, die seine Bestimmung längst weggeworfen hat? Eine Tracht ist für ihn unmöglich; denn sie würde ihn als Jemand kennzeichnen, der sich einseitig in einer einzelnen Richtung mit vorurtheilsvoller Ausschließung jeder anderen Richtung bewegte. Wir sehen daher, daß an solchen Orten zuerst, wo der weltunähnliche Schliß sich erlangen läßt, zunächst in den großen Städten, die Trachten verdrängt werden, daß wie in den Bestimmungen, so auch in der Kleidung ein Ausgleich stattfindet, der gerade durch den Mangel scharf sich ausdrückender und daher symbolisch darstellbarer Eigenthümlichkeit sich charakterisirt. Wir sehen ferner, daß Zeiten, welche große politische und damit zusammenhängende sociale Veränderungen hervorbringen, Zeiten, welche den Unterschied der durch Trachten geschiedenen Stände verwischen, zugleich auch die Trachten selbst aufheben und eine allgemeingültige und gerade dadurch für den Einzelnen nicht mehr symbolische Kleidung einführen. Die merkwürdigste Unwägung dieser Art ist wohl die französische Revolution gewesen. Als 1789 die Reichsstände in Frankreich zum ersten Male nach langer Zeit sich wieder versammelten, erschien neben der im Glanze ihrer reichen Trachten strahlenden Geistlichkeit der Adel in Mänteln von schwarzem Sammt, die mit Goldstoff gefüttert und mit Spitzen besetzt waren, und in Hüten mit hohen Federn; die Abgeordneten des dritten Standes trugen jedoch einfache schwarze Mäntel, weiße Halsbinden und Hüte ohne Knöpfe und ohne Federn. Aber wie bald schon ward aus der Ständeversammlung die Nationalversammlung, wie bald kam der 5. August und hob Alles, was an Ständeunterschiede erinnerte, auf, wie bald kamen die anderen wilderen Stürme, die selbst monsieur und madame nicht schonten, sondern das ausgleichende, jeden Unterschied verwischende citoyen und citoyenne an ihre Stelle setzten. Und als nun nach jahrelangen Kämpfen der Sturm sich abklärte, da hatte sich das allgemeine, für den Einzelnen charakterlose Gesellschafts Kleid entwickelt, und es erhält sich noch bis auf den heutigen Tag: es ist der Frack, der vielbespottete und doch für unsre Kulturverhältnisse, welche die Ausschließung einzelner Stände nicht mehr dulden, so charakteristische Frack. Er wird von Jedem getragen, der zur Gesellschaft gehört. Diese selbst aber ist nichts Abgeschlossenes. In sie tritt Jeder ein, der eine gewisse Bildung mitbringt, und sie rekrutirt sich fortwährend aus Klassen der Bevölkerung, die nach der alten Ständeabtheilung für immer von ihr ausgeschlossen gewesen wären.

Wie die Schwierigkeit des Verkehrs die Tracht befördert hatte, so wird die Leichtigkeit des Verkehrs der Tracht verderblich. Und da es nie eine Zeit gegeben hat, in welcher der Verkehr der Menschen einen größeren Umschwung und Aufschwung erfahren hat als die unfrige, so hat es auch nie eine Zeit gegeben, welche so rücksichtslos und durchgreifend wie die unfrige mit den Trachten aufgeräumt hatte. Und ganz natürlich! Wer vermöchte sich irgend im Bestreben einseitiger Abschließung auf irgend welchem Gebiete der immer machtvoller sich entfaltenden Bewegung der Menschen zu widersetzen! Die Menschen werden unaufhörlich durcheinander gewürfelt, der Uebergang aus einer Umgebung in die andre erfolgt fast unvermittelt. Da ist es nicht anders möglich, als daß ein Ausgleich sich bilde, der alle die scharfen Ecken und Kanten der Anschauungen abschleift, der Jeden befähigt, sich rasch in den neuen Kreis zu finden, in welchen er über Nacht getragen worden ist. Und nun beschränkt sich dieser Verkehr und dieser Ausgleich nicht mehr nur auf die großen Centren: Tag für Tag werden ihm neue Gebiete erschlossen, Tag für Tag müssen bisher fern und abwärts Gebliebene ihre Zurückgezogenheit aufgeben und sich wohl oder übel dem von der ältern Generation beklagten, von der jüngeren, in der wir schon mitten drin stehen, mit Verständniß erfaßten Einflusse der neuen Verhältnisse unter-

werfen. Und Tag für Tag flüchtet sich die Tracht, das Symbol der sich abschließenden Gesinnung, in immer entlegene Punkte, und die Kleidung folgt in ihrem Charakter auch hier dem Zuge der Zeit. Sie hört auf, Symbol der Einzelschauung zu sein, sie wird in ihrer Gesamtheit Symbol des neuen Zustandes der Menschheit, mit einem Wort, an die Stelle der Tracht tritt die Mode. Die Mode ist somit diejenige Kleidung, welche nicht im Einzelnen Trägerin einer symbolischen Bedeutung ist, welche besagt, daß ihre Träger nicht diesem oder jenem Stande, dieser oder jener bestimmten Anschauung in scharfer Abgrenzung von jeder andern angehört. Während die Tracht in jeder ihrer einzelnen Erscheinungen eine besondere Bedeutung hat, so verwischt die Mode diese besondere Bedeutung. Die einzelne Mode besagt für den Träger nichts in Bezug auf seine Stellung in der Welt; die Mode in ihrer Gesamtheit dagegen besagt, daß Jeder, der sich ihr in der Hauptsache unterwirft, eintritt in die Gesellschaft und, indem er den dieser in ihrer Allgemeinheit zukommenden Stempel trägt, auf die äußere Darstellung seiner Sondergesinnung verzichtet. So hat die Mode, die im Einzelnen bedeutungslos ist, in ihrer Gesamtheit eine weittragende Bedeutung und wird in ihrer immer mehr sich ausdehnenden Herrschaft recht eigentlich der charakteristische Ausdruck für unsere heutigen Kulturverhältnisse. Hierdurch gewinnt die Mode in ihrer Gesamtheit eine Berechtigung, die ihr weder ihre Verkürzungen noch die künstlichen Bestrebungen nach Festhaltung der Trachten rauben können. Die im alten Bette seit langer Zeit stillgestandenen socialen Verhältnisse sind in Bewegung gekommen und suchen sich ein neues Bette. Da ist denn auch die Kleidung mobil geworden, und diese mobile Kleidung ist die Mode.

Während aber der Gesamtcharakter der Mode der des Ausgleichs und des Abschleifens der scharfen Ecken der Individualität ist, so darf man nicht glauben, daß in ihr die Individualität ihren Untergang fände. Vielmehr ist gerade hierin die Mode recht eigentlich der Ausdruck unserer heutigen Verhältnisse. Wir verlangen von unserem Staatsleben zweierlei: gleiches Recht für Alle und damit Aufhebung der Vorrechte Einzelner, Aufhebung der Privilegien; und neben dieser Gleichheit des Rechtes die damit zusammenhängende, innerhalb der gesetzlichen Schranken ungehinderte Entfaltung der Individualität, so daß diese nach ihrer Eigenthümlichkeit sich ihre Stellung unter den Anderen erringen und unter Umständen sich weit über alle erheben könne. So hat die Gewerbefreiheit die für Einzelne recht bequemen und willkommenen Vorrechte aufgehoben, welche die Fürsten den wenigen Glücklichen darboten, die ihnen angehörten. Dafür läßt die Gewerbefreiheit einem Jeden in gleicher Weise das Recht, in den Kampfplatz zu treten und da seine Kräfte zu erproben. Und nun ist gerade dem Individuum die Möglichkeit gegeben, je nach Anlagen und Verhältnissen hervorzutreten und sich hoch zu erheben oder in der großen Masse unbeachtet zu versinken. So tritt überall an die Stelle des behäbigen oder eigensinnigen Verharrens in privilegierten Verhältnissen ein unablässiges Ringen und Vordrängen, wobei denn das Vordrängen nicht ausbleiben kann. Und nun die Mode. Auch sie gewährt Jedem das gleiche Recht: Darstellung der Standes- und Anschauungsunterschiede sind für Alle gleichmäßig ausgeschlossen. Jeder gehört durch das Tragen der Mode äußerlich in gleicher Weise zu der nivellirenden Gesellschaft. Aber wie bald macht sich das unabweisliche Individuum wieder geltend, wie rasch findet es gerade auf dem Boden der äußeren Gleichheit im Großen und Ganzen den freien Spielraum, seine Eigenart zu entfalten! Und wie ganz anders vermag es dies hier zu thun als innerhalb der Tracht, welche ihm durch ihre symbolische Bedeutung so enge Fesseln anlegte! Und auch

hier zeigt sich das unablässige Vordrängen jeder neuen Erscheinung, und wie rasch verschwindet sie, wenn sie in unablässigen Kämpfe sich nicht zu bewähren versteht!

Wenn nun auch gerade in unserer Zeit die Mode ihre ganz besondere und weitgreifende Bedeutung hat, so ergibt sich doch aus unsrer Betrachtung, sowie aus der Geschichte der Kleidung, daß sie überall und zu allen Zeiten da hervorgetreten ist, wo die erwähnten Bedingungen die Losfagung von der Tracht ermöglichten. Und gerade aus dem Umfange, daß die Mode ihrem Wesen nach nicht an eine bestimmte Zeit gefesselt ist, sondern sich als naturgemäße Entwicklung darstellt, gerade aus diesem Umfange entspringt noch eine Seite der Mode, welche sie in ihrer kulturhistorischen Bedeutung weit über die Tracht stellt. Wie wir gesehen haben, hat die Tracht eine, wenn auch nicht immer bewußt gebliebene, doch ursprünglich bewußt gewesene symbolische Bedeutung. Die Anwendung nun irgend eines äußeren Gegenstandes als Trägers einer symbolischen Bedeutung ist etwas durchaus Willkürliches, vom Belieben des Einzelnen abhängiges. Eine Tracht kann daher niemals Anspruch auf Allgemeingültigkeit machen, und ihr Auftreten läßt sich darum auch nicht nach allgemeingültigen Grundsätzen betrachten. Somit lassen sich auch für ihre Einzelercheinungen keine Gesetze aufstellen; solche werden vielmehr durch die schrankenlose Willkür und alle die tausend Zufälligkeiten, welche Veranlassung zur Anwendung gewisser Gegenstände für bestimmte Bedeutungen geben, fortwährend durchkreuzt. Ganz anders ist es bei der Mode. Da die einzelne Veränderung, welche mit der Kleidung vorgenommen wird, die Wahl gerade dieses Stoffes oder dieser Form oder Farbe keine symbolische Bedeutung hat, so entspringt diese Veränderung und diese Wahl vielmehr irgendwelchen, nicht nur einem Menschen unter ganz bestimmten Verhältnissen, sondern allen Menschen irgendwie zukommenden Voraussetzungen. Und da nun diese Voraussetzungen bis zu einem gewissen Grade gleich sind, jedenfalls aber gleichen Grund haben, so ergibt sich hieraus die Möglichkeit allgemein gültiger Gesetze und demgemäß einer allgemeinen, alle Erscheinungen gleichmäßig umfassenden Bedeutung. Die Grundlage solcher allgemein gültiger, in der Mode trotz aller Veränderungen immer wieder hervortretender Gesetze festzustellen, wird nun unsre Aufgabe sein, wenn unsre Betrachtung der Mode Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen will.

Wenn ich nun sage, diese Grundlage der in der Mode hervortretenden Gesetze ist der Geschmack, so ist man berechtigt von mir eine Erklärung darüber zu verlangen, was ich mit diesem vielgebrauchten und vielmißbrauchten Worte meine und inwiefern es Grundlage von Gesetzen werden kann. Wir gebrauchen den Ausdruck „Geschmack“, um die bei der Erfassung einer Reihe sinnlicher Eindrücke unmittelbar aus der Empfindung entspringende Urtheilskraftigkeit zu bezeichnen. Geschmack haben heißt also ein Empfindungsurtheil haben. Der Geschmack oder das Empfindungsurtheil steht dem Verstandesurtheil gegenüber. Während dieses mit Begriffen arbeitet, entscheidet das Empfindungsurtheil nur über sinnliche Eindrücke, über Vorstellungen, welche wir vermittelst unsrer Sinne von der Außenwelt gewinnen. Das erste Wertwürdige hierbei ist, daß wir den Ausdruck Geschmack, der von der Thätigkeit eines einzigen Sinneswerkzeuges hergekommen ist, anwenden, um ein Urtheil auszudrücken, welches außer durch diesen Sinn, den des Schmeckens, auch noch durch einen oder mehrere der anderen Sinne veranlaßt wird. Und das zweite Wertwürdige ist, daß der Ausdruck Geschmack ganz vorzugsweise in ästhetischen Sinn angewendet wird, während doch der Sinn des Schmeckens keineswegs zu den eigentlich ästhetischen Sinnen gehört, da diese vielmehr das Sehen und das Hören sind. So auffallend dies

erscheint, so dürfen wir doch im Voraus aus dem feinen Instincte, mit welchem die Sprache durchweg ihre bildlichen Bezeichnungen wählt, annehmen, daß es hierfür einen guten Grund geben müsse. Und dies ist in der That der Fall. Zunächst sind die Empfindungen des Schmeckens, also die eigentlichen Geschmacksempfindungen, lebhafter und inniger mit Lust- oder Unlustempfindungen verbunden als die Eindrücke irgend eines der anderen Sinne. Und daß das Kräftigere geeignet ist, Symbol für das Schwächere zu werden und dies unter sich zu begreifen, ist klar. Aber während wir bei allen andern Sinnen reine Eindrücke gewinnen können, d. h. solche, die nur durch einen einzigen Sinn gewonnen werden, also z. B. nur durch das Ohr oder nur durch das Auge, so ist dies bei dem Schmecken fast ganz unnötig. Kommt ein Gegenstand auf das Organ des Schmeckens, die Zunge, so haben wir außer der Geschmacksempfindung auch noch die Tastempfindung: wir schmecken, ob der Gegenstand sauer oder süß ist; wir fühlen, ob er rauh oder weich ist, und diese zweite Empfindung trägt wesentlich zur Erhöhung oder Verminderung der durch das Schmecken erregten Lust- oder Unlustempfindung bei. Da nun aber der Mund durch die über dem Gaumen befindliche weite, hintere Oeffnung der Nase mit dem in der Niesgegend der Nasenhöhle mündenden Niesnerven in Verbindung steht, so empfinden wir gleichzeitig das Aroma des auf der Zunge befindlichen Gegenstandes, und auch der Sinn des Geruches trägt zu der scheinbar durch das Schmecken veranlaßten Empfindung bei. So haben z. B. frisches Brod und trocknes Brod an und für sich durchaus denselben Geschmack. Aber der eigenthümliche aromatische Geruch ist bei dem frischen Brod weit stärker als beim trocknen, und die Tastempfindung beim Kauen des weichen frischen Brodes ist viel wohlthuernder als die durch das harte Brod veranlaßte; so bewirken denn der Geruch und das Getaste, daß, wie wir nun zusammenfassend sagen, das frische Brod besser „schmeckt“ als das trockne. Aber auch durch den Gesichtssinn wird der Eindruck des Schmeckens unterstützt, wie denn eine Speise auf sauberem Tischtuch aufgetragen besser schmeckt als eine auf schmutzigem stehende, trotzdem daß sie selbst von der Unsauberkeit des Tuches unberührt bleibt. Ja selbst das Gehör kann zur Lustempfindung beitragen; wir brauchen nur an knuspernde Speisen zu denken. Sehen wir nun, daß auf diese Weise jedes eigentliche Geschmacksurtheil zugleich auch ein Urtheil über einige, manchmal über alle anderen Sinne zugleich ist, während alle anderen Sinne ihre Eindrücke und also auch die daraus entspringenden Urtheile vereinzelt haben können, so ist es erklärlich, wie die Sprache das Geschmacksurtheil auch für ein aus den Eindrücken mehrerer Sinne entspringendes Urtheil anwenden kann, ja wie sie in bildlichem Sinne auch dann noch von einem Geschmacksurtheil zu reden vermag, wenn nur von andern Sinnen die Rede ist und ein eigentliches Schmecken gar nicht in Betracht kommt, wie also auch bei Gesicht- und Gehöreindrücken von einem Geschmack und einem Geschmacksurtheil die Rede sein kann. Und diese Freiheit des Sprachgebrauchs müssen gerade wir in Anwendung bringen: wir haben es bei unsrer Betrachtung der Mode nur mit den Eindrücken des Gesichtsinnes zu thun, und dennoch dürfen wir auch hier von einem Geschmacke sprechen. Ja, dieser Ausdruck hilft uns geradezu im Verständniß der Sache. Kein Urtheil nämlich läßt sich fällen, ohne daß wir einen bestimmten Maßstab anwenden. Dieser Maßstab kann hier nicht aus Begriffen hergenommen werden, da das Geschmacksurtheil aus einer Empfindung entspringt. Es kann daher nur in den Sinnen selbst liegen, durch welche wir die Empfindung gewinnen. Es ist nun eine Thatfache, daß die Sinne nur eine ziemlich eng umgrenzte Reihe von Eindrücken zu einer einheitlichen Empfindung

bringen können. Will uns z. B. ein Dichter außer durch den Inhalt auch durch eine poetische Form ergötzen, so wirkt er auf uns durch eine Reihe von Einheiten, deren jede einen ganz bestimmten, in der folgenden Einheit sich wiederholenden sinnlichen Eindruck in unserm Ohre hinterläßt, also z. B. durch Anwendung eines bestimmten Versfußes. Er darf aber die Reihe dieser Versfüße nur so groß machen, daß sie uns noch eine einheitliche Empfindung geben kann. Wollte er z. B. einen Vers bauen aus zwanzig Jamben, so hätte Niemand mehr die Empfindung des Verses als einer Einheit. Er wird je fünf oder sechs Jamben nehmen, weil wir nur von etwa so viel einzelnen Eindrücken noch eine einheitliche Empfindung gewinnen. Der Maßstab für die Größe des Verses liegt also in der sehr eng umgrenzten Fähigkeit unsres Gehörinnes, eine Reihe sinnlicher Eindrücke noch als Einheit zur Empfindung kommen zu lassen. Die Fähigkeit aber, dieses richtige Maß unmittelbar zu empfinden, ist der Geschmack. Genau so ist es mit den Gesichtseindrücken. Wir gehen an einem Garten hin; er ist mit einem Gitter eingefast. Jeder einzelne Gitterstab erweckt einen sinnlichen Eindruck. Dehnt sich nun das Gitter sehr lang aus, und Stab steht an Stab in ganz gleichmäßiger Weise, so wird unserem Auge zu viel zugemuthet; es wendet sich ermüdet und gelangweilt ab von der Fülle von Eindrücken, die es nicht bewältigen kann. Wird aber in nicht zu langen Zwischenräumen, nach dem zehnten oder zwölften Stab etwa, ein Abschnitt gemacht, vielleicht durch einen hervorragenden kräftigeren Stab, so vermag das Auge diese Reihe als Einheit zu empfinden, und ebenso jede folgende gleich große Abtheilung, und die Langeweile der Erscheinung ist geschwunden. Die Empfindung für die Reihe von Eindrücken, welche es vermag noch eine einheitliche Empfindung zu geben, ist der Geschmack, sein Maßstab die in dem Sinne selbst liegende Beschränkung der Eindrücke, welche eine einheitliche Empfindung hervorbringen, auf eine nicht allzugroße Zahl. Käme nun Jemand und verlangte, daß jener abtheilende Stab eine größere oder geringere Anzahl gleicher Stäbe umfasse, so dürften wir diesem zweiten Beurtheiler noch keineswegs den Geschmack abprechen. Seine Empfindung urtheilt anders, weil sein Maßstab ein anderer ist, und dieser Maßstab kann ein anderer sein, weil er von der Anlage des Individuums abhängt. Ein Kind vermag nicht eine gleich große Anzahl von Eindrücken zu einer Empfindung zusammenzufassen wie der Erwachsene, der Landmann nicht wie der Städter, der Ungebildete nicht wie der Gebildete, und dieser nicht in gleich hohem Grade wie der Fachmann. Wer z. B. mit einem Kinde an der Hand über die Straße gegangen ist, erinnert sich, wie er das Kind, besonders beim Vorübergehen an Schaufenstern, stets nach sich ziehen mußte, wie das Kind stets mit zurückgewandtem Kopfe ging: während der Erwachsene die sinnlichen Eindrücke rasch erfast hatte, vermag das Kind nicht sie in derselben Zeit zu bewältigen. Als entgegengesetztes Beispiel sei folgendes erwähnt: Der Zauberünstler Houdin in Paris erzählt von sich, er habe sich geübt, möglichst viele Gegenstände mit einem einzigen Blicke zu erfassen, und er habe es dahin gebracht, daß, wenn er an einem Spielwaarenladen vorbeiging und den Erker ein einziges Mal rasch überblickte und dann die Augen schloß, er genaue Rechenschaft über Aussehen und Lage von vierzig Gegenständen habe geben können. Hier war also eine Anlage bis in's Unglaubliche ausgebildet, die beim Kinde in ihrer ersten Entwicklung vorhanden ist.

(Schluß folgt.)



Kunstliteratur.

Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. Zweite neu bearbeitete Auflage. Von Moritz Carrière. Leipzig, Brockhaus. 1873.

Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Von Moritz Carrière. V. Band. Das Weltalter des Geistes im Aufgange. Literatur und Kunst im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, Brockhaus. 1873.

Selbst unter den Göttern ging es absonderlich zu, wenn das Thun eines Himmlischen einem andern nicht zusagte. Sie zankten, sie schimpften einander, wurden sogar inmitten großen menschlichen Publikums zuweilen handgemein und bearbeiteten sich mit schneidenden Waffen oder groben Feldsteinen. Bei solchen Kämpfen kam freilich nicht viel heraus. Auch im schlimmsten Fall floß kein Blut, nur Göttersaft. Die Verwundeten waren bald wieder munter und wohl wie zuvor und nahmen auf ihren Göttersitzen trotz Allem, was sie gethan oder erlitten, die gewohnte Berehrung in Anspruch. So hatte persönlich eigentlich Alles weiter seinen Zweck und kam auf eine Portion Kerger hinaus, der somit selbst den Göttern zur besseren Verdauung von Nektar und Ambrosia nothwendig gewesen zu sein scheint.

Aber „unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün“ ic. singt Schiller. Sollen wir uns also wundern oder gar sittlich entrüstet oder sentimental werden, wenn in unserem eisernen Zeitalter Autoren, die nach Unsterblichkeit trachten, es immer noch gelegentlich wie die Himmlischen machen, die göttliche Gerechtigkeit kultiviren und sich zornig anfallen mit spitzen oder stumpfen Waffen? Wo bliebe denn dann der Humor des göttlichen Menschthums? Und überdies: es gehört zum Beweise der Unsterblichkeit, daß Jemand mit allen irdischen Mitteln todtgemacht wird und doch unmittelbar danach wieder fröhlich und kräftig lebt, wie zuvor. Je öfter nun ein Autor derartiges durchmacht, je anerkannter die Gegner sind, desto mehr wird ersichtlich, daß solche Angriffe Andern verhängnißvoll geworden wären, ihm aber nichts geschadet haben, desto mehr Anrecht hat er, zu den Unsterblichen gezählt zu werden.

Das zum Troste für diejenigen, welche sich bei der Anzeige dieser 2. Auflage der Aesthetik Carrière's an darüber geführte Feinden erinnern oder über die Formen anderer Streitigkeiten jüngster Zeit in Kunst und Wissenschaft oft etwas wie ein Gefühl der Scham für die deutsche Kritik verspüren.

Mit dem 5. Bande: Das Weltalter des Geistes im Aufgange, liegt nun Carrière's Weltüberfassung hinsichtlich des Schönen abgeschlossen vor uns — in einem Riesenwerke des Gleichen. Die beiden oben angeführten Werke, die Aesthetik und jene Philosophie der Kunstgeschichte, sollen wie Jutesel und Einschlag des großen Gewebes sein, mit dem der Verfasser das Schöne in der Welt begreift und in Natur und Leben- und Kunstentwicklung darlegt.

Die wahre Bedeutung eines Menschen macht sein „Dämon“. Mag dieser vielen bequem oder unbequem sein, mag er in mancher Beziehung auffällig erscheinen, wie der Sokratische den Athenern erschien: wo er vorhanden, da ist er so gut wie unbezwinglich und geht unbeirrt durch das, was Andere leitet oder die Menge bewegt, seinen Weg; wo er nicht vorhanden, da ist es auf die Dauer unmöglich, gegen den Strom der Zeit sich durchzuringen.

Carriere gehört zu unseren eigenthümlichsten Denkern und Schriftstellern der letzten Decennien. Er gehört zu den Männern, die sich wissenschaftlich nicht leicht rangiren, nicht mit diesem oder jenem Schulbegriffswort abthun lassen. Er ist deswegen auch nicht leicht zu kritisiren, wenn man ihm gerecht werden will.

Uns liegt hier die Summe seines bisherigen Vollens und rastlosen Fleißes, seine Weltanschauung in dem tausendfach sich brechenden Spiegel der Mannigfaltigkeit der Dinge vor. Unmöglich natürlich, hier das Einzelne zu kritisiren. Da überdies die Werke bis auf den letzten 5. Band nun schon lange der Kritik Stand gehalten haben, wollen wir uns damit begnügen, das Ganze zu überschauen, statt dies und jenes herauszugreifen. Wir wollen dem Leser den Standpunkt kennzeichnen, von dem aus wir Carriere's Wirken betrachten.

Im Gegensatz zu der in seiner Jugendperiode dominirenden Verstandes speculation eine empfindsamer Natur, entzündet von jenem Feuer, das in Weichern wie Plotin, den Mytilern, Herder, Schelling und Jacobi brannte und in seiner Art unauflöslich ist, ein Geist, lieber vereint als auflösend, das Gegentheil von spröder Abgeschlossenheit, weniger darauf gerichtet, sich zuspitzen und einzubohren oder wichtig auf einem Punkte zu lasten, als vielmehr elastisch, am liebsten emporschwellend, aufschwebend, sich durch Höhen und Tiefen ergießend, das Verschiedenste erfüllend, ohne je seine Eigenart zu verlieren, rastlos im Fleiß und bei hoher Formbegabung im Drang steter Mittheilung, so hat Carriere als Theosoph und Philosoph seine Laufbahn begonnen. Ein Grundzug seines Wesens ist das Ringen nach dem „Göttlichen.“ Er hat früh das Schöne zu seinem Hauptgebiete gewählt. In der Aesthetik herrschte damals eine außerordentliche Nüchternheit. Man hatte in der deutschen Wissenschaft Ernst gemacht mit der Auftheilung der Welt nach der Platonischen Dreieit. Hegel war es, der die Vorarbeiten umfassend und in seiner Weise mündig gleichsam eine neue Welt erschlossen hatte. Sein Werk lehrt, wie man vom Gesichtspunkte des Schönen aus auch die ganze Welt der Erscheinungen der Philosophie unterwerfen könne. Seine Theorie, wohl oder übel seiner sonstigen Philosophie angepaßt, respektive aus ihr entwickelt, zeigte sich freilich so einseitig, willkürlich und nach Methode und Inhalt so voll Mängel, daß alle selbständigeren Geister, die der eignen Schule dabei voran, sich sogleich zur Fortsetzung oder Umarbeitung angetrieben fühlten. In Theorie und Kunstgeschichte aber war größter Eifer die Folge. Letztere erhielt neuen Geist durch die große einheitliche Auffassung, strebte nach zusammenhängender großartiger Ueberschau und Vertiefung durch Erkenntnis der kunstwirkenden Kräfte, jene suchte sich nach allen Gebieten kritisch zu klären; bezeichnend war dabei, mit welchem Eifer grade die Frage untersucht ward, wie das Schöne in seinem Range zum Guten und Wahren, zur Religion und Philosophie stehe. In der Kunst selbst spiegelt sich das ab durch die Bestrebungen der religiösen und der sogenannten Ideen-Malerei.

Durchgängig theilten sich die Anhänger Hegel's nach Theorie und Kunstgeschichte. Der Mann, der Beides mit gleicher Kraft und Schärfe umfaßte, Friedr. Theod. Vischer, trat dadurch mit Recht allen seinen Mitbewerbern in der Aesthetik voran. Durch sein seit 1847 erscheinendes großes Werk antiquirte er alle ähnlichen Arbeiten oder stellte sie in den Schatten; namentlich verdrängte er auch für die weiteren Kreise das Werk seines Meisters Hegel. Seine erste Sorge war strengere Durchführung der Methode, als sie Hegel für seine Vorlesungen für nöthig erachtet hatte. (Gotha hat bekanntlich nach Hegel's Tode aus den Hefen von Hörern verschiedener Semester die Hegel'sche Aesthetik in verdienstlicher Redaction zusammengearbeitet. Das ist für Hegel's Werk in Betracht zu ziehen.) Dann aber zersprengte er nun die Hegel'sche Lehre vom Schönen, sie erweiternd und dadurch das Schöne in der Natur gewinnend. Es war die Zeit des Uebergangs vom abstrakten Idealismus zum glänzenden Realismus, wo die Schärfe der Idee und das kraftvoll-Charakteristische für die Geister in einander überfloß. Vischer führte die Lehre vom Schönen für alle Gebiete des Lebens in Natur und Kunst in einer Weise durch, wie sie Hegel wegen seines Standpunktes und auch nach Anlage und Kenntniß der betreffenden Gebiete unmöglich gewesen war. Seine Kraft der sinnlichen Anschauung, seine realistische Schärfe und Charakteristik wirkte hinreichend. Schneidig seinem ganzen Wesen nach, für seine Ansichten und Ueberzeugungen durchgreifend, dabei vor Allem darauf bedacht, der von jüdisch-philosophischer Seite vielfach scharf angesehenen Aesthetik wissenschaftlich die strengste Würde zu wahren, setzte

Bischof seinen Stolz darin, die Theorie seines Wertes in einer unerhörten Abstraktion durchzuführen. Die ungeheure Fülle der schönen sinnlichen Welt, welche er mit solcher Kraft und außerordentlichem Fleiße verarbeitet, ward gleichsam als ein Anhängsel der abstrakten Leidenschaft gegeben in der Form von Belegen, Bemerkungen und Erklärungen — ein Heldenopfer, wenn man so will, in Stoicismus und Entfagung, welches der glänzende Schriftsteller brachte, um der zünftigen Gelehrsamkeit zu zeigen, was er auch in dieser Beziehung vermöge. Wir wollen die Klagen darüber hier nicht wiederholen. Er hat sie selber schmerzlich genug ausgesprochen. Jedenfalls ist er aber auch dadurch Vorräthen und Verurtheilten entgangen, die Allen, die es anders machten, nicht erspart blieben, wofür auch Carrière's Klagen ein Beweis sind.

Je gewaltiger Bischof's Einfluß ward und je schroffer er seine Principien betonte, desto mehr mußten Alle, die seine Anschauungen nicht theilten, an Gegenwirkung denken. Auch wer nicht für sich selber schon das Gleiche in eigner Weise erstrebte, mußte wegen Bischof's Voraussetzungen und Folgerungen dem Gebiete seine Aufmerksamkeit zuwenden. So wiederholte sich für Bischof's Aesthetik in höherem Grade, was nach der Hegel's der Fall gewesen war. Statt abzuschließen, gab sie Anlaß zu einer Reihe der verschiedensten Bestrebungen und Entwicklungen. Die Hegel'sche Schule sah vor der Hand allerdings ihr Facit gezogen. Aber die Gegner mußten die Leistungen wettzumachen suchen.

Wer sich nun aber als ein Bahnbrecher auf seinem Gebiete fühlte, wer mit Aufbietung aller Kräfte Breche gelegt hat und hindurchgerungen ist, der pflegt mit eigenhämlichen Willen auf die zu sehen, die er plötzlich von andern Abtheilungen um sich gewahrt und die ihm den Siegespreis schmälern oder entreißen zu wollen scheinen. Er ist geneigt zu glauben, daß Alle durch den Zugang, den er geöffnet, nachgedrungen seien. Ohne ihn, wüßten die Andern gar nicht da sein. Und da er nun bei Manchen auch noch darin Recht hat, so ist es natürlich, daß ihn leicht der Unmuth und Groll übermannen, sobald er sein Verdienst mißachtet glaubt oder sieht. Bischof ist solchen Gefühlen nicht entgangen, und manche Festigkeit seiner ästhetischen Kritik ist daraus zu erklären.

Aber es hatte auch Andere getrieben, was ihn trieb, Andern vorgelegen, was ihm vorlag. Unter diesen hatte auch Carrière beschlossen zu thun, was Bischof, Hegel überholend, gethan hatte; auch er wollte die Welt des Schönen seiner philosophischen Anschauung gemäß überfassen. Im Allgemeinen, können wir sagen, trat Carrière nun für die Schelling zugewandte philosophische Auffassung ein.

Er hob dabei für den Theismus den Handschuh auf, den Bischof im Namen des Pantheismus allen Gegnern hingeworfen hatte. In der Art und Weise, wie Carrière, statt Wert gegen Wert wirken zu lassen, auf der ganzen Linie gegen Bischof polemisirte, lag allerdings für diesen Irritirendes. Der bekannte Konflikt, der uns hier aber nun nicht weiter angeht, verschärfte sich zwischen beiden Männern, die in ihren Gegensätzen sich ergänzten.

Carrière ist Theist. Er sieht Gott aber in und mit der Welt. Dem entspricht seine Philosophie der Aesthetik. Er nennt seine Auffassung den Idealrealismus. Im Schönen sind Ideales und Reales verschmolzen. Eins ohne das Andere existirt hier nicht, so wenig es überhaupt in der Wirklichkeit für sich existirt. Carrière macht folgerichtig Front gegen alle Auffassungen, die in Gedankenabstraktion das Reale zu einem Schein und Traum verflüchtigen, wie gegen alle, welche die Materie entgeistern und die Welt zu einem mechanisch sich zertrübenden Gewerke machen ohne göttlichen Sinn und Verstand v. h. ohne eine Mitwirkung, welche wir aus unsern höchsten Thätigkeiten ahnen oder zu erkennen glauben. Die Anschauung der Jahraufende lehrt auch bei ihm wieder. Der Geist ist Ausfluß des Göttlichen; er wirkt, er will; die Materie ist kein Abfall, sondern ein Götterdurchdrungenes, wie auch wir, die wir nach Materie und Leib uns erkennen und eins sind.

Carrière gewinnt durch diese Weltanschauung die ganze Breite der Welt nach beiden Richtungen des Geistigen, wie des Materieellen, die sich für ihn nicht ausschließen, sondern wie bei Schelling nur Erscheinungsweisen eines Höheren, des Göttlichen sind, dem Alles angehört, in dem das höhere Lebendige, Individuell-Erscheinende aber eine gewisse Freiheit hat, ohne welche der Geist sich nicht manifestiren könnte und der gewöhnlichste Mechanismus herrschen würde.

Ganz einfach ausgedrückt, fußt Carriere damit den extremen Parteien gegenüber auf dem ſogenannten Boden der Wirklichkeit oder deſſen, was die allgemeine Anſchauung für wahr hält. Ein Theil ſeiner großen Macht über die weitſten Kreiſe des Publikums geht daraus hervor. Es findet in der That weder Abſtraktionsſchematismus, noch Materialismus bei dieſem Denker, dem ſich alle geiſtigen Bezüge ſo leicht erſchließen, wie er der Natur frei gegenüberſteht, ohne irgendwelche Behauptungen des Materialismus anzuerkennen. Er ſenkt keinen Bruch und ſomit keinen Sprung vom Geiſtigen zum Materiellen oder umgekehrt, wie einſeitige Denker ihn annehmen und machen müſſen, wobei Uebertragung der Begriffsentwicklung auf die Thätigkeit der Welt für die Welt als reines Geiſtes-, d. h. Denkprodukt, die Nothwendigkeit, daß Beſtimmtheit einen Gegenſatz vorausſetzt u. ſ. w. oder Annahme eines ſchließlichen Denkproceſſes der Materie — ein wunderliches Wunder der Materie — eingreifen muß, um Widersprüche zwiſchen dem ſogenannten Geiſte und der ſogenannten Materie zu erklären. Mit dem höheren Begriff Gott tritt Carriere über den Gegenſatz ſolcher Zweifeln. Dann iſt überall Göttliches und kann das als göttlich Erſchaut überall auch begeistert verkündet werden.

Dieſe Anſchauung ſelbſt, die nun den Fragen, Forſchungen und Zweifeln der Jahrtauſende angehört, wollen wir hier nicht unterſuchen und nicht fragen, ob die Einſeitigkeit nicht zumeiſt die Grenzen hinauſſchiebt, wenn auch ſolche Auffaſſung dann wieder von der Erhöhung darüber alle Gebiete harmoniſch überſtrahlt und allein gleichſam einen Enthuſiasmus der Weltseinheit und der Freude an der Welt hervorbringen kann, den die Einſeitigkeit nie giebt. Dieſe wird zur Gedankende der leeren Abſtraktion oder des ſchredlichen grundloſen Schöpfungs- und Selbſtvernichtungproceſſes führen, ſobald ſie die vollen Conſequenzen ihrer Anſchauungen giebt. In dieſer Beziehung iſt Carriere eine Zuflucht für Alle, welche nach ſeiner angegebenen Einheit verlangen; daraus iſt ſein wahrer hoher Enthuſiasmus zu erklären. Das macht ihn zu einem bezeichneten Verkündiger deſſen, was er wie in göttlicher Weiſe erſchaut, wo Andere nur das ſtumpe irdiſche Gemähl ſehen. Aber aus ſeiner Weltanſchauung reſultiren nun auch Eigenſchaften, welche die Kritik, rückſichtslos ihre Maßſtåbe anlegend, ihm ſchwer anzurechnen pflegt. Er ſieht vielfach als Einheit, was Andern als Entgegensetztes oder ſich Widersprechendes erſcheint. Ein Satz, wie z. B. ſelbster, iſt für ihn charakteriſtiſch: „Zur Erklärung der Thatſachen ſchien es nothwendig, das Leben nicht bloß mit Spinoza als Zufhang, ſondern auch mit Leibniz als Willen und Selbſtbewußtſein zu erfaſſen, die Wahrheit des Pantheismus mit der des Theismus zu verbinden.“ Strengere, ſcharf ſich abſchließende Geiſter kann eine ſolche Verbindung „aus dem Häuſchen bringen“. Wenn Carriere nun in ähnlicher Weiſe bald dem ſogenannten Myſtiſchen mit Eifer Vorſchub zu leiſten ſcheint, dann ſich der Naturwiſſenſchaft in die Arme wirft, hier etwa Schopenhauer, Kant, Spinoza u. ſ. w., dort Plotin, Jakob Böhme, Giordano Bruno, hier Helmholtz, dort Fr. v. Baader, hier Voltaire, dort den heilige Auguſtin mit gleicher Wärme citirt, dann verliert ein in ſich geſchloſſener, ſyſtematiſcher Geiſt ihm gegenüber leicht alle Sicherheit und verzichtet darauf, den ihm als Proteus Erſcheinenden zu faſſen und feſtzuhalten. Daraus erklärt ſich nun weiter einfach Carriere's vielangeſochtene Art zu citiren. Er citirt in Zuſammenſtellungen, welche für andere Auffaſſungen leicht zu wenig Verbindung haben: er kann die verſchiedenſten Geiſter der verſchiedenſten Zeiten in einem Zuge für ſich anführen. Wo er vor Allem das Einheitsliche ihrer Anſchauungen ſieht und begeistert hervorhebt, ſieht man nüchtern zuerſt die Verſchiedenheiten und, ſtatt Belege zu finden, ſiegt man ſich wohl an dem Gegenſätzlichen. Statt daß man durch die mit gleicher Wärme behandelten Belege das Thema geklärt, die Hauptſache beſtimmter hervorgehoben findet, fühlt man ſich nicht ſelten dadurch verwirrt und hat über die Mannigfaltigkeit und Verſchiedenheit der beigebrachten ſelben Stelle den Faden verloren. Carriere überdeckt dadurch, wo er ſich nicht beherrſcht, das Architektoniſch-Konſtruktive ſeiner Darſtellung. Er macht durch eine blüthenprächtige Ueberfülle, daß wir den Wald vor Bäumen nicht ſehen; er ſetzt auf ſein eigenes prächtiges Gewand zwanzig ſchöne Stücke anderer Gewänder — oder, wie wir nun ſonſt mit Gleichniſſen ſeine Art und Weiſe ſchildern wollen. So trifft ihn in ſeiner Art der Vorwurf, der Jean Paul getroffen hat. Er hält mit ſeiner Fülle oft nicht Maß. Je mehr er ſich beſchränkt oder durch ſeinen Stoff, z. B. geſchichtlichen, beſchränkt iſt, deſto trefflicher kommt die Unbeſangenheit ſeines Urtheils,

die Wärme und Höhe feiner Gefinnung, feine Feftigkeit bei oft aufsehender Weichheit und die Klarheit feiner Anfchauungen zur Geltung. Durch feine Eigenthümlichkeit aber ift es gekommen, daß er, der mit Recht von fich fagen konnte, daß er den Fachgenoffen eine ganze Reihe neuer Begriffsbeftimmungen und Begründungen zu bieten habe, Klagen zu führen hat, wie wir fie in feinen Werreden finden. Und das, trotzdem daß er in den wichtigften äfthetifchen Zeit- und Streitfragen Tag für Tag als öffentlicher Vorlämpfer fich fo mannigfaltig ausgezeichnet hat. Man braucht nur an den Kampf zu denken, den er für die Rechte der freien Phantafie und des Idealismus hinfichtlich Kaulbach's großer Dreenebilder durchgefochten, als man mit einer wahrhaft Gottfchedifchen Einfeitigkeit fich in den Strom des grade mächtigen und stolz flömenden Realismus warf und nun kaum noch etwas Anderes anerkennen wollte. Man ift in diefer Beziehung in den Kreifen, über welche Carriere fich beklagt, nicht gerecht genug; Strenge des Urtheils und Pedanterie find von einander verfchieden. Doch muß Carriere fich darin mit dem Bewußtfein feiner großen Wirkung auf alle Gebildeten und mit dem Gefühle tröften, große Genoffen zu haben: Schiller, Herder u. A. Andererfeits läßt er fich wieder durch das Gefühl des Unmuths zumeilen verleiten, feine Rechte und Ansprüche durch ein Einſpringen mit feiner Perſönlichkeit zu heiffen, wo einfache und lächelnde Zurückhaltung beffer zu feiner wirklichen Bedeutung und Würde ftimmte.

Aber er ift in feinen Vorzügen und Schwächen nun einmal Original, und wir müßten Pedanten fein, könnten wir über Eigenthümlichkeiten, die nur ihm selber ſchaden, nicht hinwegfehen, um das Bedeutende und Schöne nicht fehen zu wollen, das er mit ftets wachsender Kraft und fteter Klärung geleiftet hat.

Wer die Entwicklung der deutſchen Aeſthetik im Uebergang von dem Hegelſchen Idealismus bis auf die jüngfte Zeit und ihre Strömungen kennen lernen will, der muß Viſcher's und Carriere's Werke ſtudiren; beide ergänzen ſich. Jeder umfaßt in feiner Weiſe das ganze Gebiet. Die Art des Einen ſchließt freilich die des Andern aus. Wer das Ganze überſchaubar, wird diefer Mannigfaltigkeit gerecht werden können, ſich unter Umſtänden natürlich feinen eignen Weg ſuchen müſſen.

Eines beſonderen Hinweiſes auf die oben angezeigten Werke Carriere's bedarf es nicht. Wir wollen nur für das zweite Werk: die Kunſt im Zuſammenhang der Culturrentwicklung, noch bemerken, daß Carriere darin für unſere Zeit auf ſeinem Gebiete als ein würdiger Nachfolger der Männer auftritt, deren Werke er ſich zum Mufter genommen zu haben ſcheint: Alex. v. Humboldt's und des großen, feurigen Ideenbewegers, dem Humboldt ſelbſt nachſtrebte — Herder's. Was Herder in ſeinen Ideen zur Philoſophie der Geſchichte des Menſchen geleiftet hat, das hat Carriere in ſeiner Kunſtphiloſophie wieder aufgenommen und mit einem Geiſte, einem Fleiße und einem Feuer durchgeföhrt, daß ſein Verdienſt ein bleibendes iſt und durch Eigenart, Quantität und Qualität des Geleiſteten eine Bedeutung hat, daß er ruhig die Bemerkungen derer hinnehmen kann, die dies Rieſenwerk deutſchen Geiſtes und Fleißes betrachten. Alle ſeine Kräfte und Vorzüge konnten ſich hier reich entſalten. In geklärtem Mannesgeiſte iſt das Ganze geſchaffen. Lächelnd mag er ſich ſelber ſagen, wenn er zufällig an Widerſacher denken ſollte: Wasch es mir nach! Thut es mir darin zuvor! Auf dieſes Werk kann unſere deutſche Literatur ſtolz ſein. Es wird ein Wahrzeichen abgeben für die kulturgeſchichtliche Höhe unſerer Zeit. Ein ſchöneres Lob wiſſen wir dem Manne nicht zu geben, der es in Decennien langer Arbeit empfangen, gereift und geſchaffen hat.

G. Lemke.

La Toscane au moyen âge, architecture civile et militaire, par Georges Rohault de Fleury. 2 Vols. Paris, Eugène Lacroix. 1572—73. Fol.

„Après avoir visité les différentes contrées italiennes, nous nous sommes senti attiré vers cette Toscane qu'arrosent de si riantes rivières, que couvrent des plaines si fertiles et dont le génie, non moins fécond en grands hommes que le sol en moissons luxuriantes, a fait surgir une telle abondance de monuments. Ses villes hérissées de tours, enveloppées de murailles gardiennes de leur indépendance; ses palais publics tout revêtus d'armoiries; ses forums retentissants; ses fiers édifices qu'on dirait élevés aux accents de la muse de Dante, comme cette ville antique construite par la lyre d'Amphion, sa vie libre, son style grandiose nous ont merveilleusement charmé. — Nous sommes mis à parcourir ces vieilles cités, leurs annales en mains, à dessiner, à mesurer leurs restes d'architecture, et à les relever autant que possible de la ruine. Aidé par les manuscrits, les peintures, les descriptions des chroniqueurs, nous avons tâché de combler les lacunes, de réparer les brèches du temps, enfin de reveiller leur ancienne physionomie en y ramenant les personnages, les costumes et les meubles d'autrefois.

Si les constructions religieuses n'ont pas trouvé place dans notre travail, ce n'est pas assurément que notre cœur ne nous portât vers ses édifices où se manifeste dans son expression le plus sublime génie de l'architecte; mais la demeure de Dieu n'offre pas, au point de vue de l'histoire, autant d'intérêt archéologique: elle semble participer dans une certaine mesure à l'immutabilité de l'Hôte qu'on y adore, et, construite toujours pour le même culte, elle reprend à peu près les mêmes formes dans tous les temps. Pour saisir les différences d'art, d'industrie, de moeurs qui nous séparent du XIII^e ou du XIV^e siècle, il faut descendre aux monuments civils et militaires.“

Mit solchen zusammenfassenden Worten leitet Rohault de Fleury sein großartiges Illustrationswerk ein. Bei dem Ausdrucke „différences d'art, d'industrie, de moeurs“ hat er natürlich keineswegs den zeitlichen Wechsel und Wandel des Stiles im Sinne. Denn eben weil jene Profanbauten im Wesentlichen doch Zweckbauten waren, so sind auch die Veränderungen, welche der italienisch-gothische Architekturstil im Laufe der Zeit durchgemacht hat, weniger an ihnen ausgeprägt als an den Kirchen. Die Profanbauten tragen meist nur einen leichten oder partiellen Anflug von Schmutz und höherer Stilisirung. Gleichwohl zeichnen sie sich, so wie sie sind, auch durch gewisse künstlerische Vorzüge vor den kirchlichen aus. Hierauf weist vor Allen unser Schluß hin. Ueberhaupt bilden seine Worte hierüber zu den citirten von Rohault de Fleury eine anziehende Ergänzung*): „Die Mängel der italienischen Gothik, die uns an den Kirchen auffallen, waren dem weltlichen Bau keineswegs ebenso nachtheilig, ja in gewisser Beziehung günstig. In den Heimathländern des gothischen Stils erschwerte der kirchliche Charakter, der schon in seiner Formbildung liegt, die Anwendung auf Gebäude weltlicher Bestimmung. Hier dagegen war diese strenge Regelmäßigkeit schon beim Kirchenbau soweit gemildert, daß sie der Anlage breiter, kräftiger Massen, heiterer und bequemer Räume, wie sie die bürgerliche Bestimmung fordert, und überhaupt einer freieren Auffassung nicht entgegenstand. Man kann daher diesen Bauten eine größere ästhetische Vollendung zuschreiben als den Kirchen; an Größe der Verhältnisse, an Kühnheit und hohen Schwung stehen sie ihnen freilich nothwendig nach, aber sie sind tadelsfreier, harmonischer. Die künstlerische Bedeutung und somit auch die Spuren des chronologischen Fortschreitens sind in ihnen schwächer, aber das nationale Element entfaltet sich klarer und liebenswürdiger. Der Eindruck, welchen der Anblick italienischer Städte den Reisenden giebt, beruht großentheils auf ihnen; sie wirken wie Naturgebilde, die mit dem Boden verwachsen sind, und keine künstlerische Kritik hervorrufen. Sie sind wie die italienische Rationalität selbst, municipal, haben in den verschiedenen Provinzen und selbst in einzelnen Städten besondere Eigentümlichkeiten, denen aber doch wieder eine ähnliche künstlerische Anschauung zu Grunde liegt, in der sich vor Allen der freisädische Geist in seinen verschiedenen

*) Gesch. d. bild. Künste, Bd. VII, S. 231.

Beziehungen ausspricht. Denn bald sind es hohe Burgen mit starken Mauern, wohl vermehrten Eingängen, mäßig verzierten Fenstern, von Zinnen oder einem vorspringenden Wehrgange bekrönt, mit dem unverkennbaren Ausdruck ritterlicher Kraft, und zwar jenes städtischen Ritterthums, das nicht auf Abenteuer persönlicher Ehre ausgeht, sondern seinen Ruhm im Kampfe für die gemeine Sache oder auch in aristokratischer Treue sucht und daher überall mit größeren Massen zu thun hat; bald aber Amtgebäude mit offenen Hallen im Erdgeschos, welche die Zugänglichkeit republikanischer Behörden, und mit heiteren Ornamenten, welche den Reichthum des Gemeinwesens ausdrücken, bald endlich Plätze zu Volkssammlungen, welche von Länden und von verschiedenen Amtskolaten umgeben sind. Diese öffentlichen Bauten dauern sämmtlich erst aus dem XIV. Jahrhundert oder aus der zweiten Hälfte des XIII.; denn bis dahin hatte man vermöge der Einfachheit italienischer Sitte im Freien oder allenfalls in hölzernen Verschlägen getagt. — Aber auch innerhalb dieses beschränkten Zeitraumes würde eine chronologische Zusammenstellung zwecklos sein; denn die städtischen Elemente bleiben unverändert, und romanische Formen erhalten sich fortwährend im Gebrauche, bis sie mit der Renaissance verschmelzen.“

Nehault de Henry hat sich schon deshalb mit dieser Publikation ein großes Verdienst erworben, weil wir in einer Zeit häufig geplauter und durchgeführter Projekte, baulicher Umsättungen leben. Er sagt mit Recht: „En effet, les amis du moyen âge doivent se häter, s'ils veulent en conserver des fragments; quoiqu'ils n'aient pas en craindre en Italie cette nouvelle sorte de tremblement de terre qui a bouleversé Paris, ils doivent savoir pourtant que les funestes doctrines de nos édiles s'y répandent déjà.“ Gerade in den Italienern findet eine besondere Ungebuld der Neuerungssucht. Sie sind ein Handelsvolk, ein Volk öffentlichen Verkehrs, das in jeder Richtung von einer sanguinischen Unternehmungslust getrieben wird. Es ist ein Glück, daß sie noch wenig Geld imbeutel haben. Doch nicht immer werden sie leicht und schmetterig bleiben; sie versprechen es ja vortrefflich, Geld zu erwerben. Ein neuer Aufschwung ist unverkennbar, und bald wird eine Stadt, ein Städtchen nach dem andern mit einem Sprung in die modernen Kleider fahren wollen. Wer weiß, wie lange sie noch in die Lüste ragen werden, jene dichtgereihten oblongen, markigen Herrschaftsthürme, wie sie noch in San Gimignano stehen? Ehedem waren dort sechzig, jetzt sind es nur noch dreizehn. Fast jedes Jahr wird einer abgetragen. Wie lange noch werden sie unangefastet bleiben, jene alten eüsteren Burgpaläste? Wie lange wird man sich noch den ehrwürdigen Rahmen der Mauern, die schmalen Pforten der festen Thore gefallen lassen? In Florenz denkt man daran, die alten Quartiere zu durchbrechen, die Mauern niederzureißen. Die Thore sind schon verschwunden. Pisa säumt auch nicht, den lästigen gothischen Harnisch („armure gothique“) abzulegen. Selbst das kleine Pietra Santa folgt dem Beispiel. Als unnützer Trödel werden sie betrachtet, alle die strengen, verschlossenen, aber rein und klar gestalteten Zeichen und Marken der großen Vergangenheit, welche jenen Städten solch ein eigenartiges, scharf profilirtes Aussehen verleihen, so grundverschieden von dem unserer alterthümlichen Reichsstädte, wo die giebelhäuptigen Häuser mit ihren Erkern und Eckthürmchen, meist Holzriegelbauten, nur wenige steinerne und mit reichem Schmud (s. g. Massenerhaus in Nürnberg), die behäbigen spitzdachbetrönten Rundthürme, die complicirten, vielfach umgeformten, geschnitten und ergänzten Befestigungswerke, die vermoosten Stadtmauern, die grafsigen Stadtgräben, die engen und niedrigen Ausfallthore mit all ihrem abenteuerlichen Beiwerk, leden Schutzklanken, pfefferbüschelgleichen Seitenthürmchen (Notenburg), ein so phantastisches, beinahe bizarres Ensemble bilden. Weiderlands, in Italien wie in Deutschland, stehen diese Dinge freilich vielfach den Zwecken der Gegenwart im Wege. Die Art aber, wie gewöhnlich der weise Stadtrath abhelfen will, ist überstürzt und radikal. Sofern man nur die Mittel hätte, würde man am liebsten tabula rasa machen und eine ganz neue Stadt hinstellen, regelrecht, sauber, quadratförmig, elegant, aber langweilig.

Anstatt dieser verworrenen, herzlosen Unruhe des heutigen Treibens gewährt es eine schöne Befriedigung, solch ein edles Werk in die Hand zu bekommen, das mit Geduld und Liebe die Spuren der Zeit zurückverfolgt und das liebendwürdige Bild der toscanischen Gothik für das Auge der Gegenwart und Zukunft mit lebendvollen, behenden Zügen fixirt. Nehault de Henry

gewährt auf Grund gediegener, umsichtiger Studien eine reiche, volle, ganze Anschauung. Sein Buch ist das echt wissenschaftliche Werk eines Künstlers, das Kunstwerk eines Gelehrten. Man sieht ihm keine Mühe an, und doch welche Mühe und Arbeit steckt dahinter!

Mit Ausnahme der in den Text eingefügten Holzschnitte (Initialen aus Miniaturen u. dgl.) sind sämtliche Blätter mit der Nadel ausgeführt. Man glaubt beinahe, Federzeichnungen in Sepia vor sich zu haben. Der frische, ergiebige und doch schlank, fast magere Vortrag ist nicht nur vom allgemeinen technischen Standpunkt aus meisterhaft zu nennen, sondern er correspondirt auch merkwürdig sympathisch mit dem bestimmten Stilgepräge dieser toscanischen Geythil. Kobalt de Fleury läßt so gleichsam mimisch schon durch seine Darstellungsart den bestimmten Habitus der Zeit, den Sinn der Steine, den *genius loci* sprechen. Damit ist nichts Geringes geleistet. — Leider können wir dasselbe nur von den wenigsten der wenigen deutschen Kunstpublikationen sagen!

Wie billig, beginnt das Werk mit Florenz und führt uns zuerst die „besonnene und mäßliche“ Gestalt (*style sobre et mûle*) des Palazzo della Signoria in seinen verschiedenen Umwandlungen und Details vor. Dann folgen die Loggia della Signoria, der Palazzo del Podestà, die ehemalige Kornhalle Orsanmichele, die Loggia del Bigallo, sowie andere jetzt verbaute herrschaftliche Loggien, der Ponte Vecchio, Crucifixsäulen, die Befestigungen, Pforten, Kriegsmaschinen, der Palazzo del Bargello und della Communità; dann die Befestigungen in Lucca, herrschaftliche Thürme, Paläste und Befestigungen Pisa's, Plan, Mauern und Kriegsmaschinen des Pisaniſchen Burgsteden's Cascina.

Der zweite Band enthält erstens eine eingehende Schilderung Siena's. Ebenso genau und gründlich wie der Palazzo Vecchio in Florenz wird hier der Palazzo Pubblico behandelt. Eine Reihe von Radirungen führt uns alles Wesentliche vor: die Hauptfront, die Piazza del Campo — das vorzüglichste Blatt der ganzen Sammlung! —, den Hauptplan des Palastes und der Umgebung, Details, Durchschnitt, Seitenfadyade, Grundriß des Erdgeschosses, Ansicht der Piazza von der Porta di Salvia aus, Grundriß des ersten Stockes, Thurm des Palastes, die Außenkapelle, den Saal des Papstes, den Corte del Podestà. Im Weiteren folgen: Loggia della Mercanzia, Palazzo Bivarelli, Tolomei, Landi, Marsiccetti, Grotanelli, Cassero Sallimbeni, Gassenansichten, Arco della Galluzzo, die Brunnen, Befestigungen, Pforten, kastellartigen Paläste und Willen. Dann das für jene Zeit heute noch typisch bezeichnende, ächt mittelalterliche San Gimignano, mit all seinen wesentlichen Einzelheiten in sieben Blättern vertreten; ferner das felsenhöhe, uralte Volterra, welchem die Ehre zukommt, das erste Rathhaus erbaut zu haben, „l'honneur d'inaugurer l'usage des hôtels de ville des Prieurs, en 1208,“ gleichfalls in sieben Blättern. — Die zweite Hälfte bringt schließlich noch werthvolle Ergänzungen zum ersten Bande: Paläste, Brücken, Thürme, Arsenal, Uferstraßenansicht, Hafen Pisa's, dann den Burgsteden Bico Pisano in zwei Blättern und andere Pisaniſche Werke: San Miniato, Rossano, Ripafratta, Carrara, Pietra Santa; ferner Befestigungen, Thürme, Paläste, Willen von Lucca, Pistoja, Prato; desgleichen Weiteres von Florenz, Mühlen, Pforten u. A.; zum Schlusse Pläne und Einzelheiten aus Trischaften im oberen Arnothal, von Poppi, San Giovanni, Arezzo, Montepulciano.

Comit siegt dieses unschätzbare Werk nun vollendet vor uns. Nicht daß es seinen Gegenstand quantitativ vollständig erschöpft hätte — das wäre wohl ein Ding der Unmöglichkeit, — aber das Wichtigste im Großen und Kleinen ist zum Mindesten vollaus vertreten. Sollte übrigens Kobalt de Fleury noch einmal in die Toscana kommen und noch auf andern Pfaden, auf abseits führenden Nebenwegen, auf jenen alten, von den Schienengeleisen überhohen Heerstraßen weiteres Charakteristische finden (z. B. in dem sienesischen Burgsteden Buonconvento u. a.), so möge er überzeugt sein, daß wir trotz dem reichen, köstlichen Mable, das er uns hienmit beſcheert hat, immer noch ein Stücklein Appetit übrig haben für einen neuen Band.

H. B.

*) Hiernach der Holzschnitt an der Spitze dieses Heftes.

H. v. B.

Das Portrait des venetianischen Patriciers Marcantonio Barbaro von P. Veronese im Belvedere zu Wien.

Dieses schöne Portrait ist neuerlich Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit geworden. Der französische Schriftsteller Herr Charles Yriarte ziert mit einer in Kupfer radirten Reproduktion des Bildes den Titel seines interessanten Buches: „La vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle etc. Paris, E. Plon & Comp. 1874.“ und widmet dem Originale im Belvedere eine längere Besprechung.

Mit großer Wärme drückt Yriarte seine Freude darüber aus, im Belvedere zu Wien das durch den Pinsel des Paul Veronese lebend erhaltene Gesicht des Patriciers gefunden zu haben, welschem er bis dahin in den verschiedenen Archiven Venedigs vergebens nachgeforscht hatte.

Wir begreifen vollständig die „Bewegung“, die sich seiner bemächtigte, als ihm der Zufall eine so werthvolle Bereicherung seines Materiales zuführte, und es freut uns, daß dieses in Wien geschehen konnte; aber wir bedauern, daß der eifrige Forscher sich nicht veranlaßt sah, von den Daten, welche ihm in Wien über dieses Bild zur Verfügung standen, eingehenden Gebrauch zu machen. Herr Yriarte reproducirt die auf dem Bilde befindliche Inschrift wie folgt:

„IMO. Domino Mahomet Pacha Musulmanorum visirio amico
optimo. M. A. B. F.“

Auf dem Bilde dagegen steht:

IMO
domino Mehemet
Musulmanorum
(Imperatoris) visirio amico
*)(nostro) optimo



Darunter das nebenstehende Monogramm.

Die vollständig deutlich und rein erhaltenen Chiffren desselben, welche die sechste Zeile bilden, sind bisher noch unerklärt geblieben. Sie messen 4 Cm. und sind auf dem Papiere der Tapete, also auf sichtlich Grunde, fast schwarz geschrieben angebracht, so daß über ihre Gestalt kein Zweifel zulässig ist. Sie können in I. M. A. F. und R. zerlegt werden, aber diese Buchstaben sind — mit Ausnahme von M und A — im gegebenen Falle kaum in eine Beziehung zur Darstellung zu bringen.

Im Buche Yriarte's sehen wir statt dieses Monogrammes die vier deutlichen Capidarbuchstaben: M. A. B. F., deren Sinn dann allerdings sehr naheliegend — wenigstens was die drei ersten Buchstaben betrifft — auf den Namen des Dargestellten zurückgeführt werden kann.

Noch ein weiteres Bedenken erlauben wir uns auszusprechen:

*) Die in Klammern gebrachten Worte: (Imperatoris) und (nostro) sind, da sie am äußersten Rande des Bildes angebracht waren, im Verlaufe der Zeiten zerstört worden und können nur mehr aus älteren Citaten vieler Inschrift und aus ihrem Sinne als die muthmaßlich richtigen angenommen werden. Ebenso mag es sich mit dem von Yriarte hinzugegebenen Worte „Pacha“ verhalten, obwohl es nirgends in älteren Kopien dieser Schrift zu finden ist.

Herr Priarte sagt nichts von der Provenienz des Bildes, und es scheint uns, daß jene Stelle im Buche, wo der Herr Autor von seiner Begegnung mit diesem Portrait im Belvedere spricht, geeignet sei, ein für Wien unliebsames Mißverständniß hervorzurufen. Man erhält den Eindruck, die Entdeckung des Bildes und dessen Bedeutung, sowie die Erkenntniß, daß es Marcantonio Barbaro vorstellt, datire erst von der Zeit her, da der Autor im verfloßenen Jahre die Belvederegalerie besuchte, wodurch die Leser in den nahe liegenden Irrthum getathen könnten, anzunehmen, man habe früher in Wien die Bedeutung des Bildes und den interessanten Gegenstand seiner Darstellung nicht gekannt.

Es wird deßhalb gewiß nicht überflüssig und auch für die Freunde des trefflichen Buches des Herrn Priarte von Interesse sein, wenn wir hier die Darstellung der Provenienz des Bildes geben. Daraus wird leicht entnommen werden können, daß man von diesem Portrait in Wien nicht nur schon seit zwei Jahrhunderten in genauer Kenntniß ist, sondern daß man in allen seit dieser Zeit veranfalteten Inventarien und Katalogen davon berichtet hat.

Es ist eine Erwerbung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, des Gouverneurs der Niederlande in den Jahren 1646—1656, und kam im Jahre 1657 mit der unter Teniers' künstlerischem Beirath von diesem kunstsinrigen Fürsten begründeten Sammlung nach Wien, in deren Inventar vom Jahre 1659 es das erste Mal angeführt erscheint. Es konnte nicht sicher gestellt werden woher es der Erzherzog bekam, doch liegt die Annahme nahe, daß es gleich anderen Bildern der venetianischen Schule aus Venedig gekommen ist. Nach seiner Ankunft in Wien wurde es in der kaiserlichen Stallburg, welche zur Aufnahme der Galerie eingerichtet worden war, aufgestellt. Dort wurde es 1733 vom Maler Storzler in seinem Miniaturwerk, welches die vereinigten kaiserlichen Kunstsammlungen darstellt, gemalt und von Stampart in seinem Kupferwerke „Prodromus“ (1735) geschnitten. Nach der Uebersiedlung der Galerie in das Belvedere im Jahre 1777 nimmt es Meichel in seinen Katalog vom Jahre 1781 auf und führt es in folgender Weise an:

- „ 48. Von Paolo Veronese. Das Portrait des edlen Marcantonio Barbaro, venetianischen Botschafters eter (Vailo) an den türkischen Sultan Selim II. in den Jahren 1569*) bis 1574; er ist in einem Kaftan mit entblößtem Haupte und einem Diptem in der Hand abgebildet, worauf man folgendes liest:

Meichel citirt hier die bekannte Inschrift, sammt den Worten „Imperatoris“ und „nostro“, welche letzteren er also wahrscheinlich noch auf dem Bilde fand, und fährt dann fort:

- „ zu seiner Rechten sieht man durch eine Fensteröffnung in der Ferne den Kanal des schwarzen Meeres, auf einer Seite das Strail und auf der andern die Vorstadt Topchana.“

Ebenso erscheint es später (1796) im Kataloge Kesa's und in den Inventarien der Galerie. Albert Krafft's Katalog vom Jahre 1835, Seite 11 reproducirt die Beschreibung des Bildes aus Meichel sammt Inschrift und setzt noch ein Facsimile der letzten zwei Chiffren hinzu. Krafft's, in Bezug auf Datenerforschung so vortrefflich begonnener, aber leider durch seinen Tod unterbrochener „historisch-kritischer Katalog“ vom Jahre 1854 endlich bringt auf Seite 145 folgende eingehende Darstellung:

- „ — Bildniß des Marcantonio Barbaro, venetianischen Botschafters an der osmanischen Hofe unter Suleiman dem Großen.“

Nachdem hier auch Krafft die Beschreibung des Bildes und das Citat der Inschrift eingefügt, fährt er fort:

- „ Der Dargestellte, ein Mann von kräftiger Haltung in bestem Alter ist aus einem berühmten venetianischen Hause, ein Bruder des gelehrten Daniele Barbaro, Patriarchen von Aquileja. Er löste im Jahre 1568 den venetianischen Bailo oder Botschafter an der türkischen Hofe, Yoranzo ab, und vertrat die Republik Venedig bei Sultan Suleiman dem Großen durch 4 Jahre, und die zwei folgenden bei dessen Sohne Selim II., unter sehr schwierigen Verhältnissen. Er blieb trotz des Krieges zwischen den beiden Mächten, in welchem die Türken Cypren eroberten und die berühmte Seeschlacht bei Lepanto geliefert wurde, in Konstantinopel und mußte den

*) Meichel irrt hier. Es soll richtig heißen: 1568.



THE CARD GAME

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the document. The text is too light to transcribe accurately.]

„ unvortheilhaften Frieden vom Jahre 1573 unterzeichnen. Gleich darauf ging er
 „ zur Grenzberichtigung nach Dalmatien ab. (Sein Botschaftsbericht vom Jahre 1573
 „ befindet sich in der k. l. Hofbibliothek.) Im Jahre 1572 war er während seiner
 „ Abwesenheit zum Procurator von San Marco erwähnt worden, und im Jahre 1593
 „ endlich stand er als Proveditore der Republik dem Bane der Festung Palma nuova
 „ in Triant vor. Das mit einer Bulle versehene Diplom, welches er gleichsam vor-
 „ weist, soll vielleicht sein Beglaubigungsschreiben bedeuten. Der in der Aufschrift
 „ genannte Besir ist Mohamed Sololi, der berühmte Großvesir jener Zeit, der die
 „ nach dem Tode des Sultans Suleiman sinkende Macht des osmanischen Reiches allein
 „ noch während dessen beiden Nachfolgeru stationär erhielt. Die Bedeutung der Chiffren
 „ unter der Aufschrift ist mir nicht klar; auf den Namen des Vorgesetzten lassen sie
 „ sich nicht auslegen, noch weniger darf an den des Künstlers gedacht werden.“

Waagen, in seinen „Kunstdenkmälern in Wien“, I, Seite 26 spricht ebenfalls von dem Bilde, indem er zugleich auf Krafft's Katalog verweist. Das letzte — bis zum Erscheinen des gegenwärtig in Arbeit stehenden neuen Kataloges — noch im Verlehr befindliche „kurzgefaßte Verzeichniß“ der Galerie vom verstorbenen Direktor Erasmus von Engert nennt, gleich allen anderen Katalogen, Namen und Stand des Dargestellten.

Die hier gegebene, gedrängte Darstellung dürfte vielleicht als Ergänzung der bei Priarte gebrachten Notiz nicht unwillkommen sein, andererseits aber zugleich den Nachweis geliefert haben, daß Paul Veronese's Marcantonio Barbaro seinen Ehrenplatz in der kaiserlichen Belvederegalerie als ein sehr gut bekannter, alter Freund behauptet, der seinen Namen, seinen Stand und seine Herkunft schon seit geraumer Zeit zu erkennen gegeben hat. Außerdem könnte die Beigabe der beiden großen Chiffren in neuem Facsimile vielleicht geeignet sein, weitere Forschreife für dieses räthselhafte Monogramm zu interessieren und so indirekt zu dem endlichen Zustandekommen einer richtigen Erklärung desselben beizutragen.

Eduard v. Engert.

Notizen.

Anschbare Niederlage benennt Eduard Gräßner die heitere Scene aus dem Klosterleben, welche in unserer Adirung von Adelf Neumann vortreflich und kaum ohne irgend welche Einbuße an der feinen psychologischen Wahrheit des Vorgangs wiedergegeben ist. Schon dieser Titel kennzeichnet den Humoristen, dem „eine Partie. Sechshundsechzig“ oder dergleichen den Inhalt des Bildes zu deutlich und doch wieder nicht deutlich genug ausgesprochen haben würde. Die verständig angeordnete Komposition trägt nirgends das Merkmal der Absichtlichkeit und hat den großen Vorzug, jedes Wort der Erklärung überflüssig zu machen. Superflue Leute freilich haben auch hier nach Satire gesucht, wo doch nur der Humor als harmloser Lacher der Kurzweil nachgeht, und einer der zahlreichen Lichtenberg's der Wiener Weltausstellung, der sich um den Münchener Hogarth verdient zu machen bemüht war, hatte glücklich das tiefere Geheimniß des künstlerischen Gedankens an das Tageslicht gefördert, indem er in dem siegesgewissen Forstmanne in Stulpenstiefeln, der mit kühler Seelenruhe den blauen Dunst vor sich hinbläht, den Repräsentanten der staatlichen Ordnung erkannte, der noch lange nicht seinen letzten Trumpf ausgespielt hat. Daß der feiste Klosterbruder in der braunen Kutte bei dieser Kombination als der Vertreter des kanonischen Rechtes erscheint, ist selbstverständlich. In die Enge getrieben, bleibt ihm keine Wahl mehr, als Farbe zu bekennen. Wir sind überzeugt, daß der Künstler energisch Protest erheben wird gegen diesen Versuch, ihn schon bei lebendigem Leibe mit einem

verfänglichen Ideenreichtume auszustopfen. Zum Glück hat auch unser biederer Vater keinen Zug von Streitsbarkeit in seinem ganzen Wesen, keine Spur davon, daß ihm die Milch der frommen Denkart in gährend Drachengift verwandelt sei. In Grüner's Naturell ist kein Tropfen Keckheit, aber eine gute Dosis von Kohlenäure, die den Kopf aufsträumt und den Athem leicht macht. Mit objectivem Behagen verfügt er über seine Figuren, deren Klassentypus und Individualität er mit der sicheren Hand des Menschenkenners zeichnet, deren seelischen Antheil an der Komik der Situation er ohne Rückstand zur Geltung bringt. Ueber die malerischen Qualitäten des Gemäldes hat bereits eine berufener Feder berichtet (VIII. Jahrgang, S. 121). Wir verweisen unsere Leser auf diese Stelle, die noch weitere Beiträge zur Charakteristik Grüner's enthält. S.

* **Die Planken, von J. v. Kuisdael.** Dieses anmuthige, aus verschiedenen früheren Publikationen in der Kunstwelt wohlbekannte Bild hat in der neuesten Zeit dadurch ein erhöhtes kunstgeschichtliches Interesse gewonnen, daß über seinen Urheber von mehreren Seiten erwünschtes Licht verbreitet worden ist. Es darf nämlich (vergl. Zeitschr. 1872, S. 170) jetzt wohl als ziemlich feststehend betrachtet werden, daß wir als den Urheber nicht Jakob Kuisdael, sondern dessen Vater Isak zu betrachten haben, und zwar, daß unser Bild zu den Hauptwerken dieses dritten (oder vielmehr, da auch ein jüngerer Jakob, Salomon's Sohn, Maler war, vierten) Repräsentanten der berühmten Harlemer Künstlerfamilie zu rechnen ist. So entschieden die Darstellung durch Motiv und Auffassung der jüngeren Schule angehört, als deren Hauptmeister Jakob Kuisdael dasteht, so bestimmt unterscheidet sie sich doch von diesem durch die Art und vornehmlich durch den Geist der Behandlung, worin höchstens einige Jugendbilder Jakob's gewisse Anklänge an die Weise des Vaters darbieten. Diese ist bei aller Feinheit der Empfindung für das Naturleben doch eine vorherrschend nüchterne, realistische, während Jakob's hervorragendste Eigenschaft die poetische Tiefe und Großartigkeit der Naturanschauung ist. Auch in malerischer Hinsicht bleibt das Werk des Vaters hinter den höchsten Qualitäten des Sohnes zurück. Er geht zwar mehr in das Detail ein und läßt die Lokalfarbe zu stärkerer Geltung kommen, als ein van Goyen. Aber der Zeichnung fehlt der edle Schönheitszim, dem Kolorit fehlt die Sättigkeit und der Schmelz, welche den Bildern des Sohnes eigen sind. Ueber das Motiv der Darstellung brauchen wir nichts weiter zu bemerken, da die beigegebene Radirung es in allen Einzelheiten getreu reproducirt. Die Malerei stimmt mit der Charakteristik Isak's, welche Vede an der angeführten Stelle gegeben hat, in den wesentlichen Punkten überein. Dort ist auch das im Vordergrund rechts angebrachte Monogram in Naturgröße nachgebildet. — Auf Holz; 52 Cent. h. und 80 Cent. br.





14
THE HOUSE OF THE WINDY HILLS

Die Galerie Suermontd.

Von Alfred Voltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Die flämische und die holländische Schule. — Genre, Landschaft, Thierstück, Stilleben u. s. w. — Niederländische Handzeichnungen.



Don Bürger hat darauf aufmerksam gemacht, daß die gepriesenen Meister der holländischen Feinmalerei in der Galerie Suermontd nicht zu finden seien, selbst nicht Gerard Dou und Franz van Mieris der Ältere, die doch in ihren besseren Arbeiten Meister von hoher Bedeutung sind. Nicht die sauberen, gefälligen, zierlichen Künstler, sondern die kühnen und wahrhaft genialen spielen hier die Hauptrolle.

Adriaen Brouwer möge zuerst genannt werden unter den flämischen Sittenmalern; denn zu diesen, nicht zu den holländischen müssen wir ihn nach den neueren Forschungen von Wilhelm Schmidt eigentlich zählen, obwohl wir uns wesentlich auf den Standpunkt stellen, den der Referent der Zeitschrift in dieser Frage eingenommen hat, und bei Brouwer jedenfalls nicht die Einwirkung von Frans Hals und den Holländern übersehen wissen wollen, mag er herkommen, woher er will, und seine eigentliche Lehrzeit immerhin in der engeren Heimat durchgemacht haben. Brouwer ist eben beiden Schulen gemeinsam, jede wäre unvollständig ohne ihn. Unter den sieben Bildern, welche die Suermontd'sche Sammlung von diesem seltenen, in Berlin bisher gar nicht vertretenen Meister aufweist, ist eins, das Schmidt's nachdrücklichen Hinweis auf Brouwer's Herauswachsen aus der flandrischen Schule, auf seinen Zusammenhang mit dem alten Bauernmaler Pieter Brueghel deutlich bestätigt. Es ist ein sehr derber, launiger Bauerntanz, mit dem bekannten, aus A. B. gebildeten Monogramm des Meisters bezeichnet. Ein dicke Frauensperson fällt besonders auf. Die Sache geht in freier Luft vor, was bei Brouwer selten genug ist; links steht das Wirthshaus; die Landschaft, in die man hinausblickt, hat mit Teniers Verwandtschaft.

Das schönste Bild des Meisters in dieser Galerie, eins der vorzüglichsten, die überhaupt von ihm existiren, ist der eingeschlafene Bauer im Wirthshause. Die Lichtwirkung, durch welche das seine humoristische Leben erst recht zur Geltung kommt, ist

wunderbar. Der volle Lichtstrahl fällt auf den rothen Rock des Schlafers. Die Töne sind von höchster Leuchtkraft und fließen sich in größter Zartheit der Uebergänge von der klaren Durchsichtigkeit der vorderen Partien bis zur geheimnißvollen Dämmerung des Hintergrundes ab. Unter den anderen Bildern gehört die Prügerei von Bauern in der Ehre der besseren Zeit des Meisters an. Eine ältere Frau, die ihren Hals tragen vor dem Spiegel befehtigt, ist in der Auffassung charaktervoll, in der Behandlung schlicht, der holländischen Schule näher stehend. Ein Raucher mit dem Bierkrüge zeichnet sich durch seinen prächtigen Philisterkopf, seine phlegmatische Behaglichkeit aus. Ganz kürzlich hatte Herr Suermondt auch noch einen zweiten rauchenden Zecher erworben, der, im Profil, mit graugelbem Kittel angethan, in einem zum Lehnstuhl umgewandelten Faße sitzt. Eine Wiederholung dieses Lecken, leicht hingeworfenen Bildchens ist kürzlich für die Galerie des Belvedere in Wien erworben worden. Eine besondere Seltenheit ist endlich eine Mondscheinelandschaft von Brouwer, aus der Brentanoschen Sammlung. Auch dies Bild zeigt das Monogramm, es ist unweifelhaft echt. Bei einfacher Scenerie mit Wasser, einer Hütte und einer Gruppe von Bauern, die hier ganz leicht, nur als Staffage hergelezt sind, entfaltet sich hier eine phantastische Kühnheit der Wirkung, wahrhaft poetisch empfunden, bei einem meisterhaften und festen Vortrag.

Von J. van Craesbeeck, dem Nachfolger Brouwer's, ist das ganz kleine Brustbild eines Bauern da, jenem sehr verwandt, mit dem aus C und B gebildeten Monogramm bezeichnet. David Teniers d. J. erscheint auf seiner Höhe sowohl in einem seiner launigsten Höllebilder: der böse Reiche, der bei seiner Ankunft in der Hölle von einer drolligen Sippschaft von Teufeln in Empfang genommen wird, als auch in einem Bauertanz vor dem Wirthshause mit kleinen Figuren und landschaftlichem Hintergrunde, aus der Sammlung Schönborn in Wien. Von David Hylaert sehen wir ein sehr hübsches Bildchen, einen Dorfbarren, den ein Bursch verpöttelet. Sein Schüler und Schwiegersohn Gonzalez Coques ist durch eins seiner liebenswürdigsten und feinsten Porträts in dem kleinen Maßstabe vertreten, in dem er soviel Eleganz mit so weichem und doch kräftigem Vortrag zu verbinden wußte. Es gilt für das Bildniß des Schriftstellers Cornelis de Bye. Der junge Mann im silbergrauen Kleide macht eben im Schreiben eine Pause; die Feder in der Rechten, den Brief in der erhobenen Linken, lehnt er sich behaglich in den Sessel zurück. Unter den flandrischen Bildern erwähnen wir noch ein paar hübsche kleine Landschaften von J. van Artois und Jan Both, ein lebendiges Strandbild von Bonaventura Peeters und zwei Marinen von dem seltenen Adriaen van Arktveld. Von Frans Snyders sind eine geniale Studie, mehrere Köpfe von Hunden darstellend, sowie ein gutes Stillleben da. Noch vorzüglicher ist J. Jyt durch mehrere Gemälde vertreten, unter denen das größte, 1559 aus der gräflich Stolberg'schen Sammlung erworben, mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1649 bezeichnet ist. Es stellt in ansehnlichem Format todes Wild, Jagdhunde und landschaftliche Ferne dar; bei glücklicher Vertheilung des Lichtes vereinigt es Kraft des Vortrags und geliegene Durchführung.

Unter den Holländern sei zuerst jener große Meister genannt, dessen Wiederentdeckung für die Kunstgeschichte das Werk W. Bürger's ist: Jan van der Meer aus Delft. Seine Gemälde in der Suermondt'schen Sammlung sind von der neueren Kunstliteratur so erschöpfend behandelt worden, daß wir kaum bei denselben zu verweilen brauchen. L. Flameng's Radirung stellt das ländliche Gehöft dar, in welchem Bürger zuerst denselben Meister wiedererkannte, der die Ansicht von Delft in der Galerie des



Haag und die Scene vor einem städtischen Hause am Kanal in der Sammlung Sir van Hillegom zu Amsterdam gemalt hat. Ein kleines weißes Giebelhäuschen mit Fensterläden, die außen grün und innen roth sind, hohe Linden, die ihren Schatten auf die hell beschienene Wand werfen, ein paar Figürchen, die frappant und sicher in diese Scenerie gesetzt sind, das ist das Ganze. Mit äußerster Einfachheit ist ein Stück Wirklichkeit herausgegriffen, aber mit so feinem Gefühl und mit so unerreichter Lichtwirkung und Luftperspective, mit so vollendetem Schein der Existenz, daß dies Bild eins der größten Wunder der Malerei bleibt.

Eine Dänenlandschaft dagegen können wir nicht dem Delft'schen van der Meer zuschreiben, sondern dem älteren Jan van der Meer von Harlem. Bürger war auch schon 1669 geneigt, dies zu thun und seine früher ausgesprochene Ansicht zu modificiren, ohne aber zur vollen Sicherheit in dieser Frage zu gelangen. Eine Ansicht von Delft nach der Pulderexplosion läßt sich wohl auch kaum als Arbeit van der Meer's aufrecht erhalten. Bürger's frühere Vermuthung, diese sei vielleicht auch von Daniel Vosmaer, der denselben Gegenstand sonst mehrfach gemalt hat, wäre genauer zu prüfen.

Ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Bild des Delft'schen van der Meer wurde von Herrn Suermondt aus dem Besitze Bürger's, kurz vor dem Tode desselben, erworben: eine junge Dame, die vor einem Tische stehend, auf den etwas entfernt hängenden kleinen Spiegel schaut und ihr Halsband umthut. Die blonde Holländerin ist weber geistvoll noch schön, Züge und Ausdruck haben nichts Ungewöhnliches, aber die malerische Feinheit und die Tonwirkung sind ganz außerordentlich. Drei Töne beherrschen das ganze Bild: das Citrongelb der Jade, welche die Dame trägt, das Schwarz in der Vase und in den Stoffen vorn auf dem Tische und das Perlgrau des Hintergrundes. Ein anderes Gemälde des „Proteus“ van der Meer, der „Welleblaser“, d. h. ein Junge, der Eisenblasen macht, ist von dem obengenannten Bilde in der Behandlung sehr verschieden und kommt der Rembrandt'schen Schule, dem Fabritius, dem Pieter de Hoogh, näher. Der Junge sitzt in einem eng umschlossenen Hofraum mit allerlei altem Gerümpel, das aufgehäuft daliegt, mit rothen Ziegelbächern und goldenem, scharf einfallendem Sonnenlicht. Es ist ein Effect voll merkwürdiger Kraft, Wahrheit und Poesie.

Eine sitzende junge Frau von Gabriel Metsu, den rechten Arm auf einen Tisch gelehnt, ein Weinglas in der Hand, ist ein schlichtes und gefälliges Bild des Meisters, mit dem Namen bezeichnet, erst neuerdings erworben und früher in der Sammlung des Fürsten Radziwill zu Warschau. Ein weit größerer Schatz, welcher der Sammlung bereits länger angehört, ist das Bildniß von Metsu's Mutter, eins der wenigen lebensgroßen Porträts, die der Künstler gemalt, eine würdige und einfach aufgefaßte Alte mit anziehend-gutmüthigem Ausdruck, sehr kräftig in der Farbe. Waagen und Bürger haben die Behandlung mit van Dyck verglichen. Man merkt hier nicht, daß der Künstler für gewöhnlich an einen viel kleineren Maßstab gewöhnt war. Mit Recht betont Waagen die breite Pinselführung, das feine Gefühl, und hebt besonders hervor, wie gut jenes Maß im Detail beobachtet worden, das der Größe entspricht.

Als Bürger's Buch über die Galerie Suermondt erschien, fehlte ihr Gerard Terborch noch ganz. Seine Hoffnung, daß diese Lücke noch ausgefüllt werden würde, hat aber volle Befriedigung gefunden; in sieben Nummern tritt er hier auf. Eins jener vor Allem gepriesenen Conversationsstücke mit einer jungen Frau im Atlaskleide ist zwar nicht dabei. Da aber die Berliner Galerie eins der vorzüglichsten, die sogenannte

väterliche Ermahnung schon besitz, ist es doppelt erfreulich, daß gerade ganz andere Seiten von Terborch's Produktion hier vertreten sind. Ein Bild, welches den Namen und die Jahrzahl 1639 aufweist, ist kunsthistorisch merkwürdig als ein Jugendwerk, denn Terborch zählte damals erst einundzwanzig Jahr. Es ist ein Interieur mit einem Arzte, der das Wasser beschaut, und einer Frau, die auf seinen Bescheid wartet. Diese ist noch ziemlich unvollkommen, Terborch's Meisterschaft in der Individualisierung ist noch wenig entwickelt, aber der feine Silberton ist schon da. Deso bedeutender ist das Bild, das wir hier in Courtry's Habirung vor uns haben: der Klausner, ein junger Soldat, der in stiller Behaglichkeit am Tische sitzt, auch noch aus des Meisters früherer Zeit, von vollendeter Feinheit der Durchführung und zugleich kraftvoll und kühn in der Pinselführung. Bezeichnet ist das Bild nicht, ebensowenig das dritte, das wegen der Ungewöhnlichkeit des Gegenstandes überrastet; es stellt nämlich das Innere einer Kirche dar. Aber unverkennbar ist der Meister auch hier in den fünf Figuren des Vorgrundes, zwei eleganten Damen und drei Herren, unter ihnen ein höchst charakteristischer Alter, von großer Einfachheit und Zartheit, und man kann kaum daran zweifeln, daß auch das Uebrige von derselben Hand ist.

In keiner anderen Sammlung kann man aber Terborch so vollständig als Porträtmaler kennen lernen. Da haben wir zunächst drei kleine, gemeinschaftlich eingerahmte Studien zu zehn Köpfen seines berühmten Hauptwertes in der Bildnißmalerei der Gesandten des Friedenskongresses zu Münster (1648), jetzt in der Nationalgalerie zu London. Dann zwei sehr einfache liebenswürdige Brustbilder: Terborch's Onkel, der Steuereinnnehmer van Marienburg mit seiner Gattin; beide Bilder wurden bis zum Jahre 1868 in der Familie bewahrt, das Porträt der Frau, das feinste von beiden, trägt das Monogramm. Ausführender hat der Herausgeber ihrer im fünften Bande der Zeitschrift, S. 113, gedacht. Noch bedeutender ist endlich das kleine Bildniß eines Herrn in ganzer Figur, der schwarzgekleidet neben einem Tische mit Sammet-Decke steht, mit dem Monogramm bezeichnet und von vollendeter Durcharbeitung der Formen.

Schon seit längerer Zeit befand sich ein Gesellschaftsbildchen aus der Haarlemer Schule in der Sammlung, das für Dirk Hals galt, von Bürger anerkannt und unter die guten Proben seiner Kunst gerechnet ward. Auf diesem ist nun ganz neuerdings der Name eines anderen Meisters, der allerdings von Dirk Hals abhängig ist, entdeckt worden: des Pieter Godde, den W. Vode vor kurzem erst der Vergessenheit entrißen hat. Namentlich in den Wiener Sammlungen haben sich nach und nach verschiedene Arbeiten von ihm nachweisen lassen, keine aber ist an geschmackvoller Anordnung, solider Durchführung und eleganter Stoffmalerei bei satter Farbe vielleicht so hochzustellen, wie das hiesige Bild: ein Interieur mit einer Carnevalscom, ein paar Cavalieren, zum Theil maskirt, singend und musicirend.

Caspar Netscher und Slingelandt sind durch zarte kleine Männerbildnisse vertreten. Von Adriaen van Ostade sehen wir ein kleines Interieur mit einem Bauern am Kamin, mit dem Namen und der Jahrzahl 1667. Noch wichtiger ist ein Bild von Jjaak van Ostade, aus dem Jahre 1641, eine Bauernfamilie am Heerde, mit prächtiger Wirkung des einfallenden Sonnenlichts. Quirin van Breckelenkam lernt man hier im Genrebilde, wie im Stillleben kennen. Abraham Diepraam's Hiringsesser kommt dem Jan Steen an energischem Humor und an Kraft des Vortrags nahe.

Jan Steen selbst sieht uns hier in zwei Bildern ersten Ranges vor Augen, die



DR. J. M. WILSON
Collection of Dr. M. J. Wilson

© 1911

zugleich zwei ganz verschiedene Richtungen des Meisters vorführen. Das kleinere, aus der Galerie Schönborn in Wien, ist ein Beispiel dafür, wie er oft auf Feinheit des Kolorits und an lebensvoller Zartheit der Behandlung mit einem Terborch und Metsu wetteifert. Sein entfesselter Humor hat sich freilich einen weit ausgedehnteren Vorwurf gewährt; in derb-fröhlicher Gesellschaft besteigt ein von Wein erregter Alter übermüthig den Schoß eines lachenden jungen Weibes. Eine figurenreiche Schlägerei von Bauern ist bei großem Maßstab dagegen von überwältigender Kühnheit und Breite des Vortrags.

Unter den holländischen Landschaften der Suermondt'schen Sammlung zeichnen sich zunächst einige Arbeiten jener älteren Künstler aus, die uns diesen Kunstzweig auf einer Vorstufe seiner Ausbildung noch vollkommen vermischt mit der Genremalerei vorführen. Die feinste Probe dieser Richtung ist eine Landschaft mit Häusern und unzähligen kleinen Figürchen, Kirmestreiben, allerlei Belustigungen und unerschöpflichen Episoden, bei großer Ueberfülle doch reizend in der Erfindung, von Hans Bol, der zwar aus Mecheln stammte, aber später in Holland, in Amsterdam lebte. Eine höhere Stufe der Ausbildung zeigen dann schon die beiden kleinen Landschaften von A. van de Venne, mit Namen und Jahrzahl 1614 bezeichnet, Sommer und Winter darstellend. Der Meister nimmt für Holland dieselbe Stelle ein, wie der Sammetbrueghel für Brabant, aber er ist bei gleicher Sauberkeit eigentlich geistreicher als dieser, die Figürchen haben als Einzelne, wie als Masse, weit mehr Leben, das Naturgefühl ist entschiedener, Luftwirkung und Stimmung sind wahrer. Die weitere Entwicklung der Schule können wir dann an der Winterlandschaft von Avercamp, an einer Landschaft des alten Esaias van de Velde, von dem auch noch ein Reitergefecht vorhanden ist, verfolgen, bis uns endlich Jan van Goyen die echt heimatische Landschaftsmalerei, die zunächst von der Haarlemer Schule gepflegt ward, am Beginn ihrer Blütheperiode zeigt. Es ist bekannt, wie viel gerade dieser Meister während der letzten paar Jahre an Werth auf dem Kunstmarkt und an Schätzung von Seiten der Wissenschaft gewonnen. Daß die Ausstellung älterer Gemälde aus Wiener Privatbesitz im vorigen Jahre ihm ein ganzes Cabinet anweisen konnte, in welchem 24 Bilder im Besitz des Herrn Sedlmeyer vereinigt waren, gewährt einen Beleg dafür. In der Galerie Suermondt sind sechs Bilder von ihm, die zu verschiedenen Epochen, zwischen 1621 und 1651, gemalt worden sind. Eine kleine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern auf dem gefrorenen Kanal, Bauernhäusern, Bäumen und zahlreichen Zuschauern am Ufer, mit zwei Daten, 1650 und 1651, versehen, ist das späteste und zugleich das vorzüglichste an Zartheit der Behandlung, Stimmung und Luftwirkung. Auf seinen Nachfolger J. D. Hulst ist man erst neuerdings aufmerksam geworden; in Deutschland besitzen noch die Galerien von Gotha und Carlsruhe Arbeiten von ihm. Das Bild der Galerie Suermondt, eine Stadt mit Wällen und Thürmen am Wasser, giebt seinen Lieblingsgegenstand.

(Schluß folgt.)



Tracht und Mode.

Eine ästhetische Studie.

Von Veit Valentin.

(Schluß)

Wenn nun der Geschmack so sehr von der Fähigkeit des Einzelnen abhängt, so könnte man daraus schließen, daß es überhaupt keinen allgemeingiltigen Geschmack gebe, und darauf scheint ja auch der bekannte Ausdruck, daß man über den Geschmack nicht streiten müsse, hinzuweisen. Allein es kommt hier doch in Betracht, daß die Grenze der Fähigkeit, eine Reihe von Eindrücken zusammenzufassen, in der That eine höchst enge ist, und daß diese Grenze für alle Menschen giltig bleibt, sobald man von den Virtuosen absieht, die es auch auf diesem Gebiete giebt wie anderswo. Der Unterschied der Menschen überhaupt bewegt sich daher innerhalb der möglichst niedrigen Stufe, auf welcher die Zusammenfassung zweier Eindrücke bereits die Vollkraft in Anspruch nimmt, und der nicht allzu weit davon entfernten Grenze. Und hierbei ist es nun merkwürdig, wie bei gleichartigen, unter denselben Verhältnissen sich entwickelnden Menschen eine Durchschnittsfähigkeit sich ausbildet, hinter welcher nur Wenige zurückbleiben, und über welche nur Einzelne hinausgehen. So kann man von einem Volksgeschmack reden — der deutsche wird sich vom französischen vom englischen u. s. w. unterscheiden — innerhalb des Volkes vom Geschmack einer Landschaft, einer Stadt, eines Theiles der Gesellschaft, einer Familie. Je enger der Kreis wird, um so geringer wird die Differenz zwischen den am weitesten über und unter dem Durchschnitt Stehenden. Dieser Durchschnitt aber wird der innerhalb dieses Kreises allgemein gültige Maßstab sein. So ist z. B. auf dem Gebiete der Schmuckgegenstände trotz aller Mannichfaltigkeiten im Einzelnen die Hauptrichtung des Geschmacks so scharf in seinem Durchschnitt ausgeprägt, daß in Fabrikstädten, wie Kforzheim, ganze Fabriken nur für den deutschen Geschmack, andre nur für den italienisch-französischen Geschmack, wieder andre nur für Rußland, Türkei und überseeische Länder im Exportgeschmack arbeiten. Dieser Durchschnitt selbst aber ist keineswegs eine unveränderliche Größe. Vielmehr wechselt er mit dem Steigen und Fallen der Kultur. Wenn ein Volk seine Kulturlaufbahn betritt, ist der Geschmack ein ungebildeter, d. h. die Zahl der sinnlichen

Eindrücke, welche es zu einer Empfindung verwerthen kann, ist eine sehr geringe. Ganz Einzelne stehen über dieser Durchschnittsstufe, wie Dichter, bildende Künstler. In ihren Werken wenden diese als Maßstab den ihnen eigenthümlichen an, der über dem Durchschnittsmaßstab steht. Ihre Werke werden daher von den Zeitgenossen gar nicht oder wenig verstanden. Die folgenden Generationen wachsen in der Uebung der Betrachtung dieser Werke heran, und bald schon ist der Durchschnittsmaßstab des Volkes ein höherer geworden. Will nun ein neuer Künstler einen höheren Eindruck machen, so muß er der Durchschnittsfähigkeit eine neue größere Zumuthung stellen, und dies wird so lange fortgehen, bis das höchste Maß der Auffassungsfähigkeit erreicht ist. Hat nun das Volk noch schöpferische Kraft in sich, so greift es wieder zu dem einfacheren Geschmack zurück und vermag diesem ein neues und veredeltes Gefallen abzugewinnen, und so beginnt die Laufbahn auf's Neue. So bildet sich ein einfacher Geschmack, der nur mit wenig Sinnesindrücken arbeitet, ein guter Geschmack, der in der richtigen Mitte bleibt, und ein verfeinerter überlabener Geschmack, welcher die Sinnesindrücke in einer lästigen Weise häuft — abgesehen von all den Uebergängen und Nuancen, die wir hier hinter den Hauptrichtungen zurücktreten lassen müssen. Diejenige Erscheinung nun, welche uns eine solche Zahl von sinnlichen Eindrücken zur Zusammenfassung zu einer einheitlichen Empfindung zumuthet, wie sie unsrer Durchschnittsfähigkeit entspricht, nennen wir geschmackvoll. Eine weit nach unten oder nach oben sich entfernende Zahl solcher Eindrücke bezeichnen wir als geschmacklos. Ein Vorhang, der ganz glatt herabfällt, gewährt uns nur einen großen Gesamteindruck durch die geraden Linien seiner Umfassung und durch seine Farbe. Das ist unsrer Durchschnittsfähigkeit viel zu wenig zugemuthet. Fassen wir den Vorhang etwa in der Mitte zusammen und schlagen ihn nach der einen Seite hin zurück, so erreichen wir durch die Vermannichfaltigung der Umfassungslinien, die sich nun beugen statt gerade zu verlaufen, namentlich aber durch die Falten, deren jede einen neuen sinnlichen Eindruck erweckt, eine mäßige Zahl sinnlicher Eindrücke, wie sie unsrer Fähigkeit entspricht. Wollten wir aber durch die künstliche Legung diese Zahl der Falten auf fünfzig und mehr erhöhen, so hätten wir den Eindruck des Ueberlabenen, weil unsrer Fähigkeit zu viel zugemuthet wäre. Diese Fähigkeit hat aber erst durch Jahrhunderte hindurch sich von Geschlecht zu Geschlecht ausbilden müssen. Es hat Zeiten gegeben, wo die erste einfache Art unsres Beispiels die entsprechendste gewesen wäre, und es kann Zeiten und jezt schon einzelne Verbildete geben, denen die letzte Art die geeignetste wäre, sie aus ihrer Klarheit aufzusprechen, wie denn in der That der Charakter unsrer heutigen Mode der ist, eine möglichst große Anzahl von Eindrücken durch künstliche Faltenlegung, Besatz aller Art, Häufung von Farben, ja selbst durch das noch plumpere Mittel der Größe zu erreichen, eine Richtung, die hoffentlich bald einer gesunderen Maß machen wird.

Bildet diese im Individuum liegende Befähigung das erste und wichtigste Gesetz des Geschmacks, so beruht es, sowie sein Maßstab, doch nicht nur auf dem Individuum: neben dieser subjektiven Richtschnur giebt es auch noch objektive Normen. Bei diesen liegen die Gründe in der Sache, und ein wenig Ueberlegung vermag stets das Richtige wieder herzustellen, wenn, wie es häufig geschieht, die Empfindung für das Richtige durch den häufigen Gebrauch des Falschen abgeschwächt ist. Das erste Gesetz nach dieser Seite hin ist, daß der Geschmack verletzt wird, sobald die Form der ursprünglichen Idee widerspricht. Hierfür bietet uns die Mode tagtäglich reiche Beispiele; so wenn der

Grundunterschied der Männer- und Frauenkleidung verwischt wird, wenn also Frauen z. B. Herrenhüte tragen; etwas geringer wird diese Geschmacklosigkeit, wenn Frauen das thun, was im Großen und Ganzen Sache der Männer ist, wenn sie reiten; zu diesem Männergeschäpft paßt schon eher der Männerhut. Zum Charakter der Uhrkette gehört es, daß sie sich frei und leicht bewege und dadurch die ungezogenen gebogene Linie mache. Geschmacklos ist es daher, wenn es jetzt Mode geworden ist, daß Herren an ihrer Uhrkette in der Mitte etwa ein Rebaillon befestigen, dessen Schwere mit der Leichtigkeit der im Bogen fallenden Kette im Widerspruch steht und welches durch Aufhebung des Bogens einen Winkel hervorbringt, wo wir den Bogen erwarten. Das wird natürlich nicht hindern, daß diese Tragart noch einige Zeit Mode bleibt, bis sie durch eine andre verdrängt wird, die nicht geschmackvoller zu sein braucht. Trägt man Federn auf dem Hute, so ist es geschmacklos, sie mit der Spitze nach vorne gerichtet zu tragen: es liegt im Charakter der Feder, daß sie sich nach hinten legt. Und doch wird die Mode zu Zeiten gebieterisch die Richtung nach vorne verlangen und erreichen. Trägt man fest auf dem Hute angeheftete Blumen, so ist es geschmacklos, sie nach hinten hin zu richten: die Blume wächst dem Lichte entgegen und wendet sich daher der Vorderseite zu. Läßt man aber die Blumen herabhängen, so haben sie nur hinten ihren Platz, wo sie sich frei entwickeln können, ohne das Gesicht zu stören. So darf das Gewand dem Charakter des Körperbaues nicht widersprechen. Von den Hüften bis zu den Füßen hin verjüngt sich der Körper: es ist widersinnig und daher geschmacklos, das Gewand nach unten hin weiter werden zu lassen, wie es zu verschiedenen Zeiten, deren letzte wir selbst miterlebt haben, in der Frauenkleidung Mode war. Die heutige Kleidung entspricht weit mehr dem guten Geschmack, sobald wirklich ihre Tendenz die der Verjüngung ist. Diese Verjüngung tritt sehr deutlich bei der alten griechischen und römischen Frauenracht auf, und es ist charakteristisch, daß trotz vieler Veränderungen im Einzelnen das klassische Alterthum diesen Grundcharakter nie aufgehoben hat: die Verunstaltungen der Kleidung sind eines der Privilegien des Mittelalters, in dessen Fußstapfen wir heute noch so oft treten. Ebenso verjüngt sich der Arm nach der Hand zu und in ihr. Wenn daher jetzt bei den Herren und Damen die weiten Manschetten Mode werden, so ist das geschmacklos. Der Hals muß sich frei bewegen können: einschnürende hohe Halsbinden sind daher geschmacklos, trotzdem daß sie sich viele Jahre lang erhalten haben. Der Charakter des Frauengewandes ist der des freien ungehinderten Herabwallens von den Hüften an: jede Spannung ist daher geschmacklos, und die heutige Mode läßt sich dies oft zu Schulden kommen. Dem freien Herabwallen entsprechen die Falten, deren Aufhebung schon einer Spannung gleich kommt. Die heutige Mode sucht sie durch allerlei Mittel zu ersetzen, wie die künstliche Faltenlegung in der Plisseeform. Diese Falten müssen, dem Zuge des Gewandes folgend, von oben nach unten gehen. Quersalten sind daher geschmacklos, und die die Quersalten ersetzenden Volants sind nicht viel besser.

Ein weiteres wichtiges Gesetz ist, daß jede Einheit in Uebereinstimmung mit den übrigen stehe, so daß sie die einheitliche Gesamtempfindung nicht störe. Thut sie dies, so wird sie geschmacklos. So geht der Hauptzug der Linien des menschlichen Körpers von oben nach unten. Als nun vor einiger Zeit bei Frauen und Kindern es Mode war, die Knopfreihe der Taille quer über die Brust von der einen Schulter zur andern Hüfte zu führen, so war dies geschmacklos, weil nicht nur die gerade bei den Frauen durch die Gestaltung des Körpers selbst gegebene Symmetrie verletzt wurde, sondern

mehr noch, weil diese schräge Linie in grossem Widerspruch zu den übrigen, von oben nach unten gehenden Linien stand. Der Ulanenschnitt ist dagegen geschmackvoll; denn einmal ist die Symmetrie des Körpers gewahrt; dann aber vereinigen sich beide nicht allzuhäufig laufenden Linien in der gemeinamen Tendenz nach unten.

Ein anderes Gesetz des Geschmacks ist dies, daß die Verzierung in diskreter Unterordnung bleibe und sich dem Grundcharakter anschmiege, nicht aber die Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehme. So ist es gewiß geschmackvoll, wenn etwas über dem unteren Saum des Frauenkleides, um den Abschluß recht deutlich zu markiren, ein Streifen von Band gelegt wird, der rings um das Kleid läuft. Auch zwei, drei Streifen mögen noch angehen. Werden es aber mehr, steigen sie bis auf sieben und acht, einer über dem andern, sind sie vielleicht auch noch recht breit, so sind sie geschmacklos, weil sie, statt den Abschluß anzudeuten, eine selbsthändige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.

So giebt es eine ganze Reihe von Gesetzen, welche nicht nur von dem Individuum abhängen, sondern welche aus einem durch die Sache selbst begründeten Geschmack entspringen. Da sollte man denn glauben, daß in einer kultivirten und geistvollen Gesellschaft doch mindestens diese Gesetze als unabänderliche anerkannt und befolgt wären. Das Anerkennen ist nun wohl auch schon da, oder kann doch durch einige Ueberlegung erreicht werden. Aber mit dem Befolgen hat es seine eigene Bewandniß. Und daß es diese hat, hängt von einer weiteren Eigenthümlichkeit des Geschmacks ab, durch welche dieser recht eigentlich seine Herrschaft in der Mode beweist. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß unsre Sinne durch allzuhäufige Inanspruchnahme ermüdet werden, und daß wir alsdann zu dem Hülfsmittel der Ablösung greifen. Sind die Augen lange Zeit vom Licht getroffen worden, so ist es uns eine Erholung, sie zu schließen oder in der Dämmerung zu verweilen. Diese Ermüdung durch Anspannung und dies Bedürfniß nach Abspannung geht sogar so weit, daß wir diese Abspannung selbst dann suchen, wenn die Anspannung eine an und für sich angenehme ist, und daß wir die Abspannung selbst dann finden, wenn das sie bewirkende Mittel an und für sich durchaus nichts Angenehmes hat. Es mag Jemand recht gerne Süßigkeiten essen; aber wie bald greift er doch wieder nach einem Stück kräftigen Brodes! Mozart oder Beethoven hören sie gewiß schön; aber wer sie stundenlang immer und immer wieder hat üben hören, fängt an für den Wohlklang des Sausens eines Sturmwindes empfänglich zu werden. Und so kann auch unser Auge, wenigstens in der Kleidung, nicht lange dieselbe Erscheinung sehen, ohne sich ermüdet zu fühlen und sich nach einer andern zu sehnen, und wenn sie auch an und für sich weit weniger ansprechend wäre. Sie stößt vielleicht sogar im Anfang ab; allmählich gewöhnt man sich an sie, das Abstoßende ist überwunden: die neue Mode ist das Natürliche geworden. Ganz allmählich wird sie aber langweilig, und da ist es Zeit, daß etwas Neues kommt. Und so ist der Nuf nach etwas Neuem das recht eigentlich charakteristische Merkmal der Mode, und dieses Bestreben übertäubt jede bessere Stimme des haltrufenden Geschmacks. Denn da das Geschmackvolle nicht nur einfach, sondern auch nicht allzuhäufig ist, so bedingt das Streben nach Neuem geradezu die Geschmacklosigkeit. Ohne dieses allzeit bereite Hülfsmittel wäre es mit der Mode schlecht bestellt; wie arm wäre sie, wenn sie nur geschmackvoll sein dürfte! Ja, es scheint fast, daß die Mode capriciös genug ist, selbst wenn sie in der Hauptsache geschmackvoll ist, doch an irgenb einem Theile die Herrschaft der Geschmacklosigkeit aufrecht zu erhalten,

damit ja nicht ein reiner Eindruck gewonnen werde, der allerdings der Königin in der Mode, der Geschmacklosigkeit, allzu gefährlich würde. Ist jetzt z. B. das Frauengewand nach unten zu schmal geworden, so drängt sich die Uebertreibung alsbald in eine andere Gegend, die zu einer besonderen Prononcirung sehr wenig geeignet sein möchte. Und doch tritt in dem ewigen Wechsel der Mode eine Gesetzmäßigkeit auf, die man mit der Regelmäßigkeit der Fluth und Ebbe vergleichen könnte. Es tritt z. B. eine neue Tendenz ein, etwa das Gewand weiter zu machen. Diese Tendenz wird energisch verfolgt, und jede Saison bringt sie in schärferer Weise zum Ausdruck: das Gewand wird immer weiter und immer weiter. Da kommt endlich die natürliche Grenze: es kann nicht weiter getragen werden; denn reichen auch die Körperkräfte dazu noch aus, so fängt die Unbequemlichkeit, der Widerspruch mit allen socialen Verhältnissen an, lästig zu werden. Da macht sich plötzlich die umgekehrte Tendenz geltend: nach der Fluth kommt die Ebbe. Die Gewänder werden enger und enger, sie können so eng werden, daß man eben noch gehen kann, aber nicht mit allzugroßen Schritten, wie es zu Anfang unseres Jahrhunderts der Fall war, und nun ist wieder die äußerste Grenze erreicht. Da muß denn der alte Weg auf's Neue begonnen werden. So sind bis in die letzten Jahre die engen Aermel Mode gewesen; da sie nicht enger werden können als die Arme sind, so müssen sie eben wieder weiter werden, welcher Proceß sich gerade jetzt allmählich vollzieht. Bei den Herrenröcken sind die früher übereinandergehenden Schöße allmählich mehr und mehr beschnitten worden, und unsre Elegants tragen Röcke, die schon mehr Sträcke sind. Da werden denn die Schöße allmählich wieder sich entgegenwachsen müssen. Interessant ist es hierbei, wie die Moden der einzelnen Kostümrücke Einfluß auf einander ausüben. Als seiner Zeit die Chignons aufstamen und das ganze Hinterhaupt in Beschlag nahmen, da rückte der Hut immer weiter nach vorne hin und wurde gleichzeitig immer kleiner. Schließlich war der Capotini kaum noch ein Rand und der runde Hut saß auf den Augen. Weiter nach vorne zu rücken, ging nicht gut, und so mußte denn eine Umkehr eintreten, und dieser Grund war für die Abschaffung der Chignons gewiß wesentlicher als die in der Mode stets vergeblischen Predigten über Gesundheitsrückichten. Man fing wieder an, Locken oder ganz aufgelöstes Haar, oder, jetzt oft, herabhängende Zöpfe zu tragen. Nun konnte der Hut zurück; aber die Stelle, die bisher bedeckt war, burste nicht frei bleiben. Da wurden die Haare tief in die Stirne hereingelegt. So kam allmählich wieder die vordere Seite zur Bedeutung, und dies ermöglichte die neueste Mode des Damenhutes, die nicht nur die Stirne, sondern das halbe Haar nach vorne offen läßt, zugleich ein Beweis, wie wenig Rücksicht die Mode auf die Gesundheit nimmt. Diese Freilassung des halben Kopfes bei dem Babagashute ist nämlich die Mode einer Winterfaison! So traten die Schuhe mit hohen Absätzen erst auf, als das Kleid etwas kürzer wurde und hierdurch die Füße sich zeigten. Da war der Wunsch, einen möglichst kleinen Fuß zu haben, ein durchaus gerechtfertigter, und die Mode beeilte sich, ihn zu erfüllen.

So ließen sich noch viele Einzelheiten aufzählen, und ein aufmerksamer Blick auf die neuen Erscheinungen der Mode wird stets einen inneren Zusammenhang in den scheinbaren Willkürlichkeiten finden lassen. In dem ganzen reichen Wechsel der Mode aber wird immer und immer wieder die Geschmacklosigkeit auftreten, um der Empfindung für den reinen Geschmack den Weg zu bahnen. Immerhin aber ist der Geschmack durch die Eigentümlichkeit seines Wesens die Grundlage der in der Mode hervortretenden Gejeze. Die Mode selbst jedoch bleibt, auch in ihren thörichtesten Auswüchsen, ein

Ausfluß jener immer neuen Schöpfungskraft im Menschen, welche sich auf dem Gebiete der Kleidung nur unwillig in die engen Fesseln einer symbolischen Tracht zwängen läßt, die vielmehr innerhalb weit gesteckter, die sogenannte Gesellschaft aller kultivirten Nationen umfassender Grenzen dennoch der individuellen Entwicklung einen freien Spielraum läßt. In dieser kosmopolitischen Umfassung der Mode einerseits, in der ungehinderten Entfaltung der Individualität andererseits liegt aber die kulturhistorische Bedeutung der Mode im Gegensatz zu Tracht. Und wenn wir nun auch vielleicht zugeben müssen, daß auf dem Gebiete der Mode es nicht uns vergönnt sein wird, den Ton anzugeben, wenn wir gerade hierin, wie in Allem, was Ausfluß blos des Geschmacks ist, wie ja auch des ursprünglichen Geschmacks und daher in der Küche, den Franzosen den Vorrang lassen müssen, so werden wir uns leicht durch die Wahrnehmung trösten, daß auf dem Gebiete der Kunst, in welchem der Geschmack nur einen nebeneordneten Rang einnimmt, in welchem vielmehr die Tiefe des Gemüthes neben die Form tritt, daß auf diesem Gebiete Frankreich uns nimmer vorantreten wird. Wer hätte je von einem französischen Mozart oder Beethoven, einem französischen Holbein und Dürer und Cornelius gehört? Und dieser Unterschied ist charakteristisch für die beiden Völker.

Wenn wir nun aber wieder Stimmen hören, die gar nach einer deutschen Tracht verlangen, so, meine ich, ist die Antwort klar: Wir sind auf dem Wege, völkerheumende Fesseln abzuschütteln, nicht aber anzulegen, wir sind auf dem Wege vorwärts, und auf diesem wollen wir bleiben.





Der Königsbau in Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Veus.

Stuttgarts neuere Bauhätigkeit.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.

Stuttgart führte vor nicht so langer Zeit, verstedt in seinem traulichen, von rebengrünen Bergen umschlossenen Thale, inmitten von Obstbäumen und Wiesenrunden ein idyllisches Dasein. Erst seitdem der Pfiff der Locomotive hier gehört ward, dem bald die schrillen Signale der Fabriken Antwort gaben, fing die Stadt an, sich zu regen und schnell und immer schneller sich zu entwickeln. Bald vermochte sie in die Reihe der größeren Städte Deutschlands sich zu stellen, zu einem bedeutenden Plage für Handel und Industrie heranzuwachsen. Stuttgarts Einwohnerzahl hat sich in der kurzen Zeit von 20 Jahren nahezu verdoppelt; im Jahre 1852 zählte es 50,000, jetzt hat es über 90,000 Einwohner. Diesen Aufschwung verdankt es in erster Linie seiner günstigen geographischen Lage, indem es sich des großen Vortheils erfreut, an einer europäischen Hauptstienenlinie, der Linie Wien-Paris zu liegen, sodann des weiteren, nicht nur die Residenzstadt, sondern auch das wirkliche materielle und geistige Centrum, das Herz eines blühenden Landes zu sein. Ferner ist es die bekannte schöne landschaftliche Lage, das milde Klima und die Annehmlichkeit überhaupt, mit der es sich in der schwäbischen Hauptstadt leben läßt, was In- und Ausländer in großer Anzahl vermocht hat, sich hier niederzulassen. Der Hauptaufschwung der Stadt datirt indeß erst seit 1871, seit der glorreichen Regenerirung Deutschlands, in Folge deren auch andere Städte (wie Berlin, Hannover und Frankfurt u. a. m.), unter der Begünstigung des Freizügigkeitsgesetzes eine neue und unerwartete Blüthe erlangten. Daß aber in Stuttgart mit dem Anwachsen der Kopfzahl auch die Wohlhabenheit wuchs, das war die günstige und unerläßliche Bedingung für ein neues Aufblühen der Kunst, und namentlich für eine künstlerische Weiterentwicklung der Architektur.

Es wohnt in dem schwäbischen Stamme, das ist nicht zu verkennen, ein entschiedenes Talent für die Kunst; ich brauche zum Beweis dieser Behauptung, um von den Lebenden zu schweigen, nur an die stattliche Zahl berühmter älterer Meister zu erinnern, an einen Leiblorn, Schaffner, Seyrlin, an die Arler, Enfinger, Böblinger und an Schickhardt, wie ferner an Wächter, Schmid, Dannerer u. s. w. In der neueren Zeit liefert besonders Oberschwaben einen ungemein großen Procentsatz künstlerischer Talente: eine Erscheinung, die wohl mit dem Vorkerrschen des bildverliebenden Katholicismus in jenen Gegenden zusammenhängt.

In Stuttgart nun sind die Bedingungen günstiger für die Heranbildung junger Künstler, als für das Festhalten derselben. Aus den vortrefflichen Lehranstalten, der Kunstschule und dem

Polylechnikum, sammt der damit verbundenen Kunstgewerbeschule, an welchen eine Reihe der tüchtigsten Fachlehrer und außerdem für die wissenschaftliche Erschließung des Kunstverständnisses zwei Männer von Welt Ruf, der Kunsthistoriker W. Lübke und der Restharter Hr. Wischert tätig sind, ist seit dem Bestehen dieser Institute eine bedeutende Zahl namhafter Künstler hervorgegangen. Außer der Lehre fehlt es den Kunstjüngern auch nicht an Anschauung; die Staatsgalerien enthalten manche kostbaren Werke, welche freilich ihrer höchst ungenügenden Aufstellung wegen nur eine beschränkte Benutzung erlauben. Die Bekanntschaft mit den am meisten vergrabenen Schätzen des Kupferstichkabinetts sucht indeß das Inspektorat des letztern in dankenswerther Weise durch die regelmäßig von ihm veranstalteten öffentlichen Ausstellungen zu vermitteln. Moderne Werke der Malerei werden sobann den Künstlern und dem Publikum in genügender Menge vorgeführt, durch das Inspektorat der Gemäldegalerie, durch die „Permanente Kunstausstellung“ der Herren Herdte und Peters und durch den „Kunstverein“. Dem Kunstgewerbe endlich wird eine reiche Fülle von Anschauungsmaterial geboten in den Sammlungen der Kunstgewerbeschule, der Centralstelle für Handel und Industrie und des Museums vaterländischer Alterthümer. Sind aber die jungen Künstler nothdürftig flügge geworden, so fliegen die meisten von ihnen aus, nicht nur für etliche Wanderjahre, sondern für immerwiederkehre; die Maler ziehen nach München und Düsseldorf, die Bildhauer nach Dresden und Rom. Nur die Architekten, die Kunsthandwerker, die Illustrationszeichner, die Xylographen und Lithographen kehren zurück und finden ausreichende Beschäftigung in ihrer Heimath. Es wäre ungerathet, die ganze Schuld an dieser Entfremdung der Theilnahmslosigkeit der Stuttgarter Bevölkerung und derjenigen der württembergischen Regierung zuschreiben zu wollen. Rom, Dresden, München, Düsseldorf ziehen den jungen Künstler nicht nur deshalb an, weil sich daselbst der beste Kunstmarkt, der leichteste Absatz für seine Produkte findet, sondern weil er sich dort in dem großen Kreise von Genossen die förderndste Anregung verspricht, und aus den daselbst angeammelten Meisterwerken der Kunst reichen Gewinn zu ziehen erwarten darf. Aber allerdings könnten in Stuttgart mehr künstlerische Kräfte zurückgehalten, und sollte allerdings von Seiten des Publikums, wie der Regierung, mehr für die Kunst gethan werden. Das lebhafteste Interesse, das ein Theil der Bevölkerung an der Kunst nimmt, ist nicht zu verkennen. Aber die Beschäftigung mit materiellen Mitteln steht weit zurück hinter dem, was von den Vermögensbesitzern anderer Städte, besonders der benachbarten Schweiz geschieht; man ist eben zu sehr bei und gewohnt, Alles von oben angeordnet zu sehen. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß von Seiten der Regierung in den letzten Decennien die Kunst sich einer erhöhten Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt, aber verglichen mit dem, was Länder ähnlicher Größe, wie Sachsen, Baden u. a. m. namentlich auch in Herstellung großartiger Localitäten zu würdiger Unterbringung der Kunstwerke gethan, müssen die Leistungen Württembergs, dessen sämmtliche hauptstädtische Museen eine magazinartige Anhäufung zeigen, auf dem Gebiete der Kunstförderung als gering und ungenügend bezeichnet werden. Es lag dies jedoch nicht allein an der Ungeneigtheit einer der maßgebenden Behörden, sondern auch an derjenigen der Verhältnisse, deren provinzieller Theil in grundloser Eifersucht auf die Residenz jetem größeren Aufwande für die Kunst sich widersetzt, da derselbe aber erstehen, in welcher die Kunst naturgemäß ihren Hauptsitz hat, in erster Linie zu gute käme. Nur das württembergische Herrscherhaus hat in unserm Jahrhundert, aber auch erst in der neuesten Aera, an der Pflege der Kunst in hervorragender Weise sich betheiliget.

Wenn wir oben bemerkten, daß Architekten, Kunsthandwerker, wie Illustrationszeichner, Xylographen und Lithographen in Stuttgart eine ergiebige Stätte für ihre Thätigkeit finden, so brauchen wir, in Betreff der drei letzten Kategorien nur an den schonungshafsten Buchhandel Stuttgarts zu erinnern, der in Deutschland gleich nach dem Leipziger rangirt, und dem der Berliner kaum an die Seite zu stellen ist, der aber in der Branche, worin sein Hauptschwerpunkt liegt, in der Ausgabe illustrierter Zeitschriften und Prachtwerke, unbedingt an die erste Stelle gesetzt werden muß. Daß die Architekten vollauf Beschäftigung finden, ergibt sich schon aus der schnellen Vergrößerung der Stadt, während umgekehrt das Kunstwerk dafür spricht, daß an diesen Neubauten auch der Kunst ein bedeutender Antheil eingeräumt ist.

Indem wir hier nun speciell die Thätigkeit auf dem Gebiete der Baukunst zu schildern

unternehmen, haben wir zunächst die für ihr Gedeihen in Stuttgart günstigen wie ungünstigen Bedingungen in's Auge zu fassen.

Ein nicht leicht zu unterschätzendes Moment für die gesunde Entwicklung der Architektur ist ein gutes Steinmaterial; die modernen Bauten von Berlin und München litten an dem Mangel desselben. Stuttgart ist in dieser Hinsicht von der Natur fast verschwenderisch ausgestattet worden, indem an seinen Berghängen fast alle Schichten der an herrlichen Sandsteingattungen reichen Keuperformation zu Tage treten und außerdem noch ein Theil des Lias zu Gebote steht.

Unter den Keuper-Bausteinen behauptet die erste Stelle der prachtvolle, feinkörnige, feste Schiffsandstein mit seiner warmen, nobeln, grauen Farbe, die etwas in's Grünliche spielt und im Sonnenglanz einen lichten Goldton erhält; ihm gefellt sich bei der gestreckt, dunkelviolette Sandstein, der, obwohl weniger hart und dauerhaft als der graue, wegen seiner erustn Färbung häufig zu Erdgeschossen und Sockeln verwendet wird. Von ganz anderem Charakter ist dann der hellweie, bald mehr, bald minder grobkörnige und feste Keuperandstein, der selten bei einem Gebäude allein verwendet zu werden pflegt, sondern gerne in Verbindung mit Backstein, wobei dann die wichtigeren Bauteile, wie Thür- und Fensterumrahmungen, Gesimse u. s. w. aus ihm gefertigt werden. Wie durch Verbindung dieser beiden Materialien, werden auch durch diejenige der Schiffsandsteine mit Verputz und Backsteinen angenehme polychrome Wirkungen erreicht. Für die Backsteinfabrikation finden sich sehr schöne Lager von Thon, doch kommen Bauten ganz aus Backstein, welche dieses Material in eigenthümlicher Ausprägung zeigen, sehr selten vor. Der Lias endlich liefert die als innere Bausteine verwendeten Tropfsteine. Was nun schließlich den Bau mit verputzten Wänden betrifft, der trotz des schönen Steinmaterials noch in größtem Umfange existirt, so ist Stuttgart neben Konstantinopel die einzige Hauptstadt Europa's, in welcher es bis vor Kurzem noch gestattet war, in Holz zu bauen, aber nicht etwa so, daß das Holz sichtbar erschien, und die für den Holzbau charakteristischen Motive, wie vorgelegte Stodwerke, Giebel gegen die Straße u. dergl. zur Anwendung kommen durften, sondern der Holzbau florirte in der Gestalt von Fachwerksbauten, welche von gewissenlosen Baupfeulanten in der elendesten Weise hergestellt und hernach zur Veredlung für die Käufer mit einem bunten Gemisch reicher Studenformen in ihren Fayaden herausgeputzt wurden. Daß diese Studenarchitektur, auf welche wir später zururckkommen müssen, nicht ohne schlimme Rückwirkung auch auf die Steinarchitektur geblieben, das ist an vielen der neuesten Bauten sehr wohl zu bemerken, doch bildet andererseits das Steinmaterial immer wieder ein ausgezeichnetes Correctiv für diese Auswüchse.

Außer dem monumentalen Material ist nun aber ein weiteres Moment, das einen belebenden Einfluß auf die Architektur ausübt, das herrliche, fast amphitheatralisch geformte Terrain des Stuttgarter Thales, das sowohl freie Standplätze als auch die schönsten Hintergründe für die einzelnen Gebäude abgiebt. Mit seinen weichgeformten, rebendegrunten und mit Villen besateten Hügeln darfs dieses Thal immerhin einer gewissen Aehnlichkeit mit dem herrlichen Arnothale bei Florenz sich rühmen. Wie fast überall, so ist auch in Stuttgart die Altstadt das Herz des Ganzen; mit ihren engen krummen Straßen und den zusammengedrängten Häusern liegt sie in der tiefsten Sohle des Thales, während ihre grabenunwegene Umwallung zu schönen breiten Straßen ausgestattet wurde, zu denen auch die Hauptstraße Stuttgarts, die Königsstraße gehört. Der große Raum, welcher um die Altstadt her im Thale blieb, ist nun aber leider nicht in der Weise ausgenützt worden, wie es hätte geschehen können; man hat bei Erweiterung des Stadtbauplances viel zu viel auf dem glatten Papier durch einfache Vermehrung der Hausersquadrate gearbeitet. Der allem hat man es versäumt, eine jener breiten Bäume-beplanten Ringstraßen anzulegen, wie man sie anderwärts trifft, und die gerade hier, wo dieselbe in einiger Höhe dem Bergelande entlang gegangen wäre, einen prachtvollen An- und Ausblick gewährt haben würde.

Die künstlerischen Vorbedingungen für Entfaltung der Architektur waren in Stuttgart nicht so günstig wie die materiellen. Wenn andere Städte aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance eine Fülle von Monumenten besen, die zwar mit ihrer Wucht das Bewußtsein der modernen Architekten niederdrücken und manche derselben in die Fesseln der Nachahmung schlagen, die aber auch wieder für freiere schöpferische Geister ein Quell der Erbauung und ein Sporn für den Wettstreit werden, an welche sich endlich eine ununterbrochene Tradition hat knüpfen können, so

ist Stuttgart in dieser Beziehung wahrhaft dürftig ausgestattet. Von drei mittelalterlichen Gotteshäusern, welche dasselbe besitz, sind zwei nicht eben sehr bedeutende Kirchen ganz aus späthochgothischer Zeit, die dritte wenigstens zum größten Theil. Mittelalterliche Profanbauten von irgend welcher Bedeutung (von den betreffenden Theilen des alten Schlosses abgesehen) giebt es gar keine. Aus der Zeit der Renaissance finden sich jedoch zwar einige Prachtexemplare, wie das alte Schloß und der Pringenbau, (der schönste Renaissancebau Württembergs, das neue, von G. Beer erbaute Lusthaus wurde erst in unserm Jahrhundert niedergehauen); was aber außerdem noch an fürstlichen, öffentlichen und Privatbauten aus dieser Epoche vorhanden, ist fast durchaus sehr mittelmäßiger Art. Von den zahlreichen Schöpfungen des bekannten Herzogs Karl kommt von den in Stuttgart befindlichen nur das unter ihm begonnene, durch Ketti, de la Guäpierre und Leger erbaute großartige neue Schloß in Betracht, welches, obwohl es zum größern Theil dem Rococo angehört, doch sehr edel und maßvoll gehalten, und eines der schönsten Fürstenschlösser in Deutschland ist. Der Grund für diese Armuth an Baudenkmalen ist der, daß Stuttgart im Mittelalter, in der Renaissance und selbst noch im vorigen Jahrhundert ein unbedeutender Ort war, einzig wichtig als Residenz eines kleinen Fürsten, welcher weder von einem begüterten Adel noch sonst irgend einem vermögenden Stande umgeben war. Alle wichtigeren Bauten bis in die neue Zeit sind von den Fürsten errichtet worden.

Als nun mit dem Anbruche der neuen Zeit, die in den Stürmen der französischen Revolution geboren ward, in der Architektur jene Rückkehr zur Antike sich vollzog, von der wir den Beginn der heutigen Architekturentwicklung datiren, waren es ebenfalls die Hofbaumeister der württembergischen Fürsten, Architekten, die zum Theil aus der Fremde herbeigerufen worden, welche die verschiedenen klassischen Stilweisen in Stuttgart einbürgerten. Der von den Franzosen besonders in Aufnahme gebrachte römische Stil der Kaiserzeit wurde von dem Italiener Salucci an dem Schlosse „Rosenstein“, dem „Prinzeßenspalais“ und andern Bauten nachgeahmt, jedoch nicht ohne eine Vermischung von italienischer Renaissance, während der einheimische Thourer, der den Ausbau des „neuen Schlosses“ zu leiten hatte, schon mehr der in Deutschland durch Schinkel in's Leben gerufenen Renaissance der griechischen Antike sich zuneigte, die dann durch den bekannten Bantz in verschiedenen Privathäusern, durch Knapp besonders in L. „Abjanturgebäude“ und endlich durch den bedeutenden J. G. Warth in seinem schönen „Museum der bildenden Künste“, sowie in andern großen öffentlichen Bauten in mehr geläuteter Weise zum Ausdruck kam. Nicht zu verkennen ist der starke Eindruck, den auf diese eben genannten Architekten die epochenmachenden Schöpfungen L. v. Klenze's in dem benachbarten München angeübt haben, bei welchen neben der Antike die Hochrenaissance sehr stark zur Geltung kam. Einer der Verehrer Klenze's, v. Gaaß ging sogar so weit, in dem für den damaligen Kronprinzen, den jetzigen König Karl, erbauten Palast geradezu den von Klenze in der Ludwigstraße zu München errichteten schönen Herzog-Max-Palast zu reproduciren. Auf dem Gebiet der Lehre waren in der ersten Epoche unseres Jahrhunderts für die Rückkehr zu den klassischen Vorbildern F. v. Fischer, J. M. Rauch und K. M. Heigelin besonders thätig. Dem Mangel an hervorragenden, und namentlich kleineren mittelalterlichen Werken, sowie dem Umfande, daß Stuttgart in den zwanziger und dreißiger Jahren noch eine fast rein protestantische Stadt war, ist es zuzuschreiben, daß die romantische Schule in der Architektur Stuttgarts nur ganz unerhebliche Spuren hinterlassen hat. Es fehlte nicht an Architekten, die dem Mittelalter huldigten, — wir nennen z. B. Heideloff und Heisbarth, — wohl aber fehlte es an größeren Aufträgen für sie in ihrer Demuth. Gewiß hat dann auch zum Abjehen von der mittelalterlichen Sinnverrichtung noch die Erbauung des Lustschlosses „Wilhelma“ in maurischem Stile mitgewirkt, welche durch Bantz auf Befehl des Königs Wilhelm in den Jahre 1842–51 ausgeführt wurde. Dieses Atrium verankert seine Entstehung der Vorliebe des verstorbenen Königs für den Orient, welche wohl durch Mehemet Ali's jene Zeit beschäftigende Thaten mit hervorgerufen worden war. Eine Nachfolge in diesem Stile hat nur bei einem Gebäude Stuttgarts stattgefunden, nämlich bei der von G. Dreymann vortreflich entworfenen und von A. Wolff schön ausgeführten, mit zwei leider fehlgefallenen Kuppeln versehenen Synagoge.

Es war nun der jetzige Oberbaurath Ch. v. Leius, welcher mit voller Entschiedenheit

und mit höherem Stilverständniß, aber auch feinerem Geschmacke, als die vorgenannten klassicistischen Architekten begabt, der italienischen Hochrenaissance sich zuwandte und damit überhaupt der Stuttgarter Architektur ihre moderne Richtung verlieh. Die gründlichen Studien, die Leins auch an andern Orten als in Italien, namentlich in Paris gemacht, bürgten dafür, daß aus seiner Hand keine slavische Nachahmung südlicher Architekturen, sondern eine Renaissance hervor-
 gehend war. Dabei blieben aber auch die geläuterten Anschauungen von ihm nicht unwerthet, die wir der Renaissance gegenüber von der Antike besitzen. Was die Leins'sche Architektur besonders auszeichnet, ist in erster Linie das Feine, Sinnige, Grazie in ihrer Erscheinung, welches, bei zarter Formensprache, durch eine harmonische Gliederung der Bautkörper, ein Zusammenstimmen aller Bauteile und endlich durch die liebevollste Durchbildung des Einzelnen hervorgebracht wird. Diefelbe sinnige Art und die nämliche geschickte Hand offenbaren sich dann auch in der originellen Disposition der Innenräume. Ueberall tritt uns Leins in einer



Fig. 1. Grundriß der Königl. Villa zu Berg bei Stuttgart.

gerade dieser Architektur so wohlanschauenden maßvollen Haltung entgegen, die sich nie zu Excessen hinreißen läßt.

Es war die Erbauung des einfachen, aber anmuthigen jetzigen „russischen Gesandtschaftshotels“, was den damaligen Kronprinzen Karl bewog, dem jungen Architekten den Bau seiner „Villa“ zu übertragen, für welche als Standort die Krone eines eine herrliche Umschau gewährenden Hügels bei dem benachbarten Orte Berg erwählt war. Diese Aufgabe war ganz geeignet, die eigenthümlichen Vorzüge der Leins'schen Architektur in glänzendem Lichte zu zeigen. In dem nämlich der Architekt bei der Gestaltung des Außern dieser Villa nicht nur auf das Zusammenwirken der Architektur mit den schönen Garten- und Parkanlagen Rücksicht nahm, sondern auch im Außern, wie es immer geschehen sollte, das trefflich disponirte Innere, welches im Centrum die Treppenanlagen, rechts und links davon die größeren, vorn die kleineren Räume und in der hintern Partie den Tanzsaal enthält, sich aussprechen ließ, entstand ein originelles höchst gelungenes Werk. (Fig. 1 und 2). Obwohl auf diese Weise die vier Faceten alle eine verschiedene Gestalt erhielten (nur die beiden seitlichen besitzen im Allgemeinen eine ähnliche An-

ordnung) sind sie doch alle so gut in Harmonie gesetzt, daß sie ein organisches Ganze mit einander ausmachen. Entsprechend dem fürstlichen Charakter des Gebäudes, sowie auch zu dem Zwecke, dasselbe zur Umschau über die nahen Baumwipfel emporzuheben, ist der eigentliche, aus hellem Steine bestehende Bau auf einen terrassenbildenden rusticirten Unterbau aus dunklerem Material gestellt. Es ist ein auf nicht ganz quadratischem Grundriß sich erhebendes zweistödiges Gebäude, dessen Eden durch Pavillons markirt sind, welche mit lustigen Sellen über das Dach des übrigen Gebäudkörpers hinaustragen und eine malerische Silhouette bilden. Nur an der nach Osten schauenden Vorderfront springen diese, hier durch reizende Balkenbauten ausgezeichneten Pavillons über den zwischenliegenden Theil der Fassade hervor, an allen übrigen Fronten dagegen ist es dieser Zwischentheil selbst, welcher hervortritt, so daß die Pavillons in die Eden hineinzufließen können. Sehr schön ist durch Anwendung von rundbogigen Fenster- und Thür-

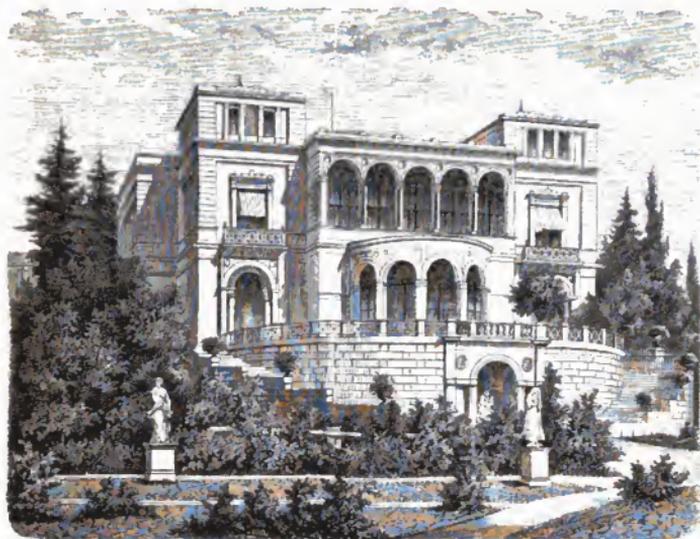
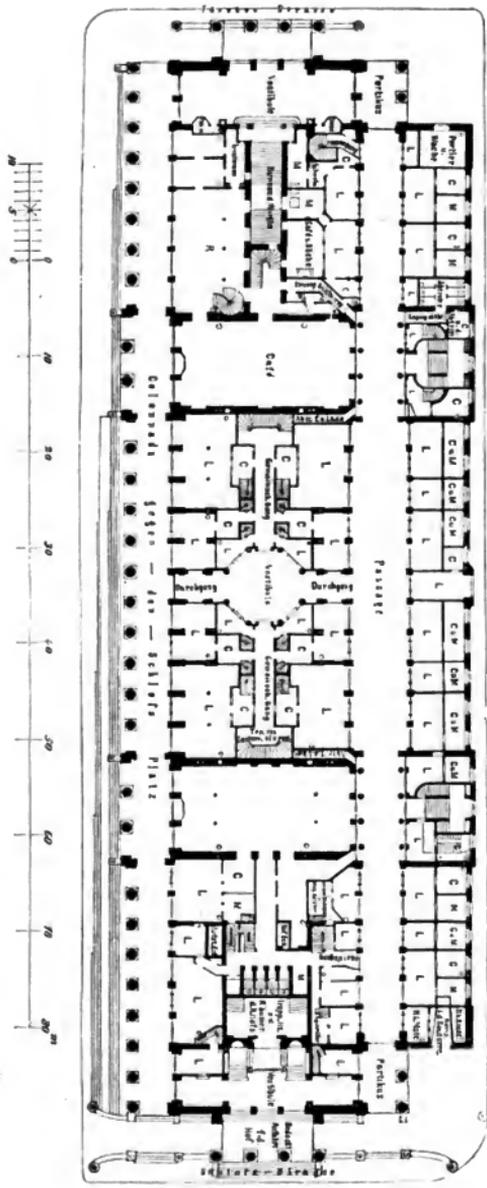


Fig. 2. Königliche Villa zu Berg bei Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Zeiss.

schlüssen im Parterrestock und von durchaus geraden, strengeren Abschüssen im obern Stockwerk (mit einer wohlbedachten, sogleich nachher zu erwähnenden Ausnahme) der verschiedene Charakter beider Stockwerke, der der größeren Zugänglichkeit des ersteren, und der der Refektivität des letzteren ausgesprochen. Während die Vorderfront durch die Pavillonvorbauten und durch ein reichentwickeltes Avantcorps in der Mittelpartie eine entsprechend prächtigere Ausbildung erhalten hat, sind dagegen die beiden Seitenfassaden einfacher angelegt. Dieselben zeigen in der Mittelpartie je drei große Thüren, respective Fenster, in den Pavillons je eine sehr breite, durch zwei Säulenstützen getheilte Oeffnung. Die Wandfläche der mit einem Säulenportikus versehenen Südseite ist durch Pilaster decorirt, während an der noch schöner wirkenden Nordseite statuen- geschmückte Nischen in den Zwischenräumen der Fenster angebracht sind. An der dritten, von uns in Abbildung gebrachten Westseite (Fig. 2) endlich ist dem Architekten bei Gestaltung der Saalpartie ein brillantes Motiv zu schaffen gelungen, indem er über einem untern, apsidenartigen, von Bögenöffnungen durchbrochenen Ausbau eine stolze Loggia entfaltete, welche aus fünf hohen, ebenfalls im Bogen geschlossenen, durch korinthische (pilasterverdeckende) Säulen getrennten Oeffnungen besteht.



Aus den vorstehenden Bemerkungen über die Komposition wird man entnehmen, welche reiche Fülle schöpferischer Erfindung an diesem Willenbau zu Tage getreten und vor welcher seinem richtigen Geschmade der Architekt geleitet gewesen. Um das Werk zu einem ganz vollendeten zu machen, sind dann auch die im Stile reinsten Hochrenaissance ausgeführten Details bis ins Einzelne sorgsam durchgebildet. Im Innern aber finden wir eine reiche geschmackvolle Dekoration, die mit der wahrhaft königlichen Ausstattung an Gemälden und Skulpturen sich zur Hervorbringung eines ebenso beglücklichen wie nobeln Eindrucks vereinigen.

Ein weiteres, in den edelsten Formen der Hochrenaissance entworfenes Werk schuf Leins sodann in dem jetzigen „Palais Weimar“, das ein einfacher vierstöckiger Bau, dicht eingefügt in die Häuserreihe und nur durch die beiden schmalen, das Gebäude in die Mitte nehmenden Loggienbauten von ihr abge sondert, doch durch seine vornehme Architektur aus ihr hervorsticht. Unter Berücksichtigung auf alle weitere Wandgliederung hat der Architekt fast allein durch die nach den Stockwerken verschiedene Ausbildung der Fenster seiner Fassade Reiz und Leben zu verleihen gewußt.

In demselben einfachen gehaltenen Stile ist dann auch die „Villa Zorn“ ausgeführt, während einer Anzahl von Privathäusern (wovon unter das eigene Haus des Meisters erwähnt sein mag) mehr der Stempel einer heitern Anmuth aufgeprägt ward. Endlich wäre als eine mit den beschränktesten Mitteln doch würdig und praktisch hergestellte Anlage die „Liederhalle“ zu nennen.

Als König Wilhelm in der letzten Periode seiner Regierung, die zumeist der landwirthschaftlichen und industriellen Entwicklung seines Staates gewidmet war, eine große Bauhätigkeit zu entfalten begann, wurde Leins im Jahre 1855 die Errichtung des „Königsbaues“ übertragen, eines Gebäudes, welches nach der einen Seite den Abschluß des schönen, mit Fontainen und Gartenanlagen, sowie der von Knapp entworfenen Jubiläumsfäule König Wilhelms geschmückten Schlossplatzes bilden sollte; hierbei wurde dem Architekten die Anwendung der Formen der griechischen Anise zur Bedingung gemacht. (Fig. 3 und S. 44). Leins befand sich dabei in der günstigsten Lage, die neuesten, tief einbringenden Forschungen über die griechische Architektur benutzen und somit, an Feinheit der Durchsührung namentlich und an lebendiger Formbildung, die meisten früher in diesem Stile ausgeführten modernen Bauten, besonders diejenigen Klenz's übertreffen zu können. Es wurde ihm dies um so leichter, als die von ihm gewählten Säulenordnungen, die ionische und korinthische, dem Charakter seiner Architektur so ganz entsprachen. Dagegen war Leins nun leider in anderer Weise bei diesem Baue sehr eingeschränkt, in erster Linie dadurch, daß er bereits aufgemauerte, nach einem andern Plane angelegte Fundamente zu benutzen hatte. Es kam dies daher, daß für Errichtung des Königsbaues ursprünglich ein anderer Architekt, Hofbaumeister v. Knapp bestimmt gewesen, in Folge von dessen Krankheit und baldigem Ableben dann Leins die Aufgabe zugetheilt worden war. Obwohl nun der von dem Letzteren entworfene Plan denjenigen Knapp's an Schönheit wie an praktischer Anlage übertraf, blieben eben doch auch für ihn gewisse mißliche Umstände, dem Charakter seiner Architektur so ganz unpassend, bestehen. Ein Hauptübelstand war die ungünstige Form des im Verhältniß zu seiner Breite allzulangen Bauplatzes, und derselbe machte sich um so mehr geltend, als in dem überhaupt zu viel auf einmal verlangten Programm auf diese Form des Grundrisses nicht die gehörige Rücksicht genommen war. Denn außerdem, daß ein monumentales Gebäude hergestellt werden sollte, dessen Bestimmung es war, im obern Stockwerk einen Festsaal zu Concerten, Ballen u. s. w. nebst einer Anzahl kleinerer Säle und Appartements zu enthalten, wurde gewünscht, daß im untern Stockwerke nicht nur ein großer Bazar von Läden, ein Restaurant und das Lokal der Börse untergebracht werde, sondern auch noch im Entresol Wohnungen für die Ladenbesitzer. Dabei sollte an der Vorderfront eine kolossale Säulenhalle sich entfalten und mit ihr parallel in der hintern Partie eine Passage mit Kaufläden, ähnlich wie sie in Paris so häufig gefunden wird, sich durchziehen. Der Architekt hat das Möglichste gethan, diesen sämtlichen Anforderungen gerecht zu werden, besonders aber darauf gesehen, neben der praktischen Anlage die monumentale Gestaltung des Ganzen nicht aus dem Auge zu lassen, was ihm auch vollständig gelungen.

Die Vorderfront zeigt im Aufbau eine imposante Reihe uncannelirter, aber lebendig gezeichneter ionischer Säulen, welche glücklich unterbrochen wird durch zwei korinthische Unergebelbauten, die nur eben, der Platzbeschränkung wegen, nicht den erforderlichen Vorrang erhalten

konnten, wie die Säulenhalle ebensowenig die erforderliche Tiefe. Ueber dieser Säulenhalle, welche die Ladenreihe, das darüber befindliche Entresol und noch die untern Saalfenster verdeckt, erhebt sich als Krönung der Mittelpartie ein zurüdtretendes, durch ionische Pilaster gebildetes Obergeschloß, welches die Galerien des Saales enthält und durch seine Fenster das hauptsächlichste Licht dem Saale zuführt; über den äußeren Partien der Säulenhalle aber erscheint je ein niedrigeres attikartiges Halbgeschloß. Leider fehlt dem Königsbau bis jetzt noch immer die, seinen schöngebachten Umriß wirksam abschließende, Bekrönung durch Statuen und Dreifüße. Vor den schmalen Seitenflügeln sind reizende vier säulige Portiken angebracht, die zu den verschiedenen Treppen führen. Dem Charakter der Leins'schen Architektur gemäß macht auch der Königsbau, ungeachtet seiner großen Verhältnisse, nicht sowohl den Eindruck wichtiger Monumentalität, welcher übrigens auch bei seinem vielartigen Inhalt weder leicht zu erreichen, noch wohl angebracht gewesen wäre, als vielmehr den einer edlen aumuthvollen Grazie. Was das Innere, besonders den schön arrangirten Festsaal betrifft, so hat derselbe leider nicht die gehörige Ausdehnung in die Breite gewinnen können und mit der nothwendigsten dekorativen Ausstattung vorlieb nehmen müssen. Bemerken wollen wir noch, daß seine Decke die Eisenkonstruktion in monumentaler Weise zu verwerthen sucht.

Ueber die Leins'sche Thätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst werden wir später zu handeln haben, hier aber bleibt uns noch seiner aufopfernden Lehrthätigkeit am Polytechnikum zu gedenken, dessen Architekturshule ihm hauptsächlich den hohen und verdienten Ruf verdankt, dessen sie sich zu erfreuen hat.

Neben Leins stellt sich dem Alter wie der Bedeutung nach J. v. Egler, Oberbaurath, Hofbaumeister und Direktor der Baugewerkschule, aber mit einer Architektur von wesentlich verschiedenem Charakter. Ebenfalls ein Meister in der Disposition, sowohl was die Gruppierung der Baukörper im Außern, als auch namentlich was die Anordnung der Innenräume betrifft, ist Egler bei seiner energischen, kräftigen, manchmal wohl an's Uebere streifenden Formbildung, hauptsächlich bei der Bewältigung großer Massen, die eine detartige Formensprache ertragen, in seinem Elemente. Und wenn Leins zu den zarten, feinen und reinen Formen der italienischen Hochrenaissance und zur griechischen Antike greift, so behagen Egler mehr die, wenn nicht so klassischen, doch dafür eine freiere Bewegung gestaltenden, effektvollen Bauten der französischen Renaissance und namentlich diejenigen der französischen Frührenaissance, mit ihrer malerischen Anordnung des Grund- und Aufrisses, mit ihren verschiedenen Fenstern- und Thürschwälfen, den Rund-, Stich- und Korbbögen und den geraden Deckbalken bei abgerundeten Ecken, mit den senkrecht durch mehrere Stockwerke durchgehenden Pilastersystemen, den hohen Dachhöden, den verzierten Schornsteinen und dem dekorativ ausgestatteten Quaderwerk überhaupt. Zunächst war es eine Anzahl von Privatbauten, meist aus Backstein in Verbindung mit Haustein aufgeführt, an welchen die Hinneigung Egler's zu diesem Stile sich aussprach. Zu seinen hübschesten detartigen Arbeiten gehört das „Knosp'sche Haus“ in der Kettenbühlstraße.

Daß sein erstes großes monumentales Gebäude, das Polytechnikum, mehr den Stil italienischer Hoch- und Spätrenaissance producirte, hatte seinen Grund darin, daß er seinem Entwurfe verschiedene Pläne einer hiefür veranstalteten Konkurrenz zu Grunde zu legen hatte; doch finden wir wenigstens als ein Zeugniß für sein Lieblingssthemata jene am Leuvre vorzunehmende Dekorirung einzelner Quader mit wurmförmigen Nischensteinen, sowie auch einige runde Fensteredeln u. a. m. Das Gebäude, welches besonderer Umstände wegen nicht mit der Front auf den benachbarten See-Platz gegen Westen schaut, sondern in eine schmale Straße gegen Norden sich kehren mußte, ist auf rechtwinkligem Grundplan erbaut und dreifüßig. Während die mittlere Partie nur sehr mäßig hervortritt, sind die Flanken mit kurzen Flügeln versehen. Das Parterre-Stockwerk zeigt eine einfache Rusticaquaderarchitektur und ist aus dunklerem Steine hergestellt, die beiden obern aus hellerem Sandstein bestehenden Stockwerke sind mit kräftigen Pilasterstellungen ausgestattet, nur die Mittelpartie ist durch Säulen ausgezeichnet; an den Schmalseiten kommen außerdem noch Nischen zur Verwendung. Ueber dem Mittelbau, der durch einen stalturgehmäkten Giebel bekrönt wird, erhebt sich ein kleiner, als astronomisches Observatorium dienender Kuppelbau. An den Hauptfenstern herrscht durchweg der Halbtreibbogen. Eine ansehnliche (von Prof. S. Klotz komponirte) figurliche Dekoration, außer der Giebelsturzgruppe besonders aus Reliefmetallens mit den Köpfen berühmter Männer bestehend, belebt diese Archi-

tektur. Egle verwendet bei seinen Bauten überhaupt gerne, da er sich sicher fühlt, darüber nicht den Effekt im Großen und Ganzen zu verlieren, einen reicheren dekorativen Schmuck.

Klar, verständlich und wirkungsvoll, wie das Äußere, ist auch das Innere des Bauwerkes gestaltet. Besonders gelungen ist das Treppenhaus. Die Kommunitationen sind überhaupt praktisch und reichlich angeordnet, die Räume stattlich und gut beleuchtet.

Schräg gegenüber dem Polytechnikum in schöner freier Lage an dem genannten Platze hat Egle sein anderes Hauptwerk hingestellt, das Gebäude der von ihm geleiteten Baugewerkschule (Fig. 5). Hier hat er sich nun ganz seiner Vorliebe für französische Renaissance überlassen. Wir glauben beinahe einer der alten französischen Paläste vor uns zu sehen; die dem Quadrate sich nähernde Grundform, die Pavillons an den vier Ecken und die beiden größeren Pavillons in der Mittellage, die Nachkommen des alten Donjon, sodann der groteske Unriss des Daches mit den spitzigen Dachhelmen und Klostergewölben der Pavillons, und den Ramin-besetzten Mansarden der Zwischenbauten, alles das erinnert sehr lebhaft an die stattlichen Schloßer der franzö-



Fig. 5. Baugewerkschule in Stuttgart, erbaut von Oberbaudirektor v. Egle.

sischen Könige und des Adels zur Zeit der Hochrenaissance (wenn auch eine bestimmte Stilperiode nicht durchaus festgehalten ist); nur die vielen und großen Fenster, welche im Parterre den Rundbogen, dann im nächsten Stock den Stichbogen, und endlich im dritten den geraden Schluß zeigen, verrathen eine andere Bestimmung des Gebäudes.

Wenn nun das Ganze ohne alle Frage von glücklicher Wirkung und das Verhältniß von Wand und Oeffnungen ein harmonisches ist, so kann dagegen die wie aufgeschjetzt erscheinende Pilasterarchitektur mit ihren Kassetten, Schildern, Triglyphen, Bändern u. s. w. nicht ganz befriedigen; offenbar wird auch durch ihre etwas willkürliche Bildung das schöne Gesamtbild in seiner Wirkung einigermaßen beeinträchtigt. Die innere Einrichtung ist wieder höchst praktisch, namentlich können die beiden bedekten, mit einer schönen Loggiaarchitektur umgebenen Lichthöfe, welche, da sie heizbar und mit Brunnen versehen sind, den Zöglingen die Reinigung ihrer Zeichenutensilien zu jeder Jahreszeit gestatten, nicht genug gerühmt werden.

Eine anmuthige, mit der Gartenarchitektur gut zusammenkomponirte Villa hat sodann Egle in der „Villa Sauters“ geschaffen; ebenso in der „L. Gärtnerei“ sammt Gewächshäusern eine zu der umgebenden Parthlandschaft trefflich stimmende, reizende bauliche Gruppe. Als Hofbaumeister hat derselbe ferner verschiedene kleinere Werke, worunter einige mehr dekorativer Art, auszuführen gehabt. Als die gelungensten hierunter sind wohl zu bezeichnen: die anmuthige „Umgebung des königl. Privatgartens“ und der zierliche, in Eisenguß hergestellte „Musikpavillon“ auf dem Schloßplatze. Ueber Egles kirchliche Bauthätigkeit wird später zu sprechen sein.

(Schluß folgt.)

Nachlese zu Carstens' Werken.

H. Kiegel: Carstens' Werke. 2. Band. Leipzig, Dürr. 1874. Du. Bel.

Mit Abbildungen.



Eingabe Varze. Nach Carstens gezeichnet von Th. Grosse.

Von Leibniz sagte Lessing, wenn es nach ihm ginge, dürfte dieser keine Zeile umsonst geschrieben haben. Von Carstens läßt sich sagen, daß er keinen Strich umsonst gethan haben dürfte. Wie jener der Bahnbrecher deutscher Philosophie, so ist dieser der Pionier deutscher Kunst geworden. Zu einem System, einem nach allen Seiten ausgearbeiteten Kunstwerke des Denkens hat es aber der erste so wenig, wie der letztere zu einem Gemälde, zu einem neben der Tiefe der Erfindung und der Schönheit der Zeichnung mit dem eigentlich malerischen Attribut des koloristischen Reizes ausgestatteten Kunstwerk der bildnerischen Phantasie gebracht. Beide sind bei der Grundlegung, jener beim Entwurf, dieser beim Contour stehen geblieben. Die Vollenendung des Werkes, systematischen Ausbau dort, Farbe und Körperform hier, haben erst die Nachfolger hinzugebracht.

Wer nicht Gelegenheit hatte, die an vielen Orten zerstreuten Originalwerke von Carstens oder doch deren sorgfältige Kopien in den Museen von Weimar und Kopenhagen einzusehen, der fand sich bis jetzt auf das schätzbare Müller'sche Kupferwerk beschränkt, welches in seiner ersten Gestalt 52 Kupfertafeln in Folio umfaßte. Bei dem Erscheinen der 2. Auflage desselben in verkleinertem Format sprach der Wiederherausgeber der bis dahin einzigen Lebensbeschreibung des Meisters von Bernow, H. Kiegel, die Hoffnung aus, die günstige Aufnahme derselben werde es ermög-

lichen, in einem zweiten Bande noch ähnliche, zum Theil sehr vorzügliche Kompositionen desselben nachfolgen zu lassen. Dieselbe hat sich auf wahrhaft überraschende Weise erfüllt. Der vorliegende Band bringt weitere 36 Tafeln, theils fertige Kompositionen, theils Studien und Entwürfe zu solchen enthaltend. Bei der Auswahl derselben hat sich der Herausgeber, wie er sagt, von dem Gesichtspunkt leiten lassen, nicht nur die noch nicht herausgegebenen Kompositionen an



Das Gastmahl des Heros.

diegem Orte zu vereinigen, sondern durch Anschluß einiger der bedeutendsten Studien und geistreichsten Entwürfe in Geweinschaft mit den Vätern des ersten Bandes ein möglichst lückenloses Gesamtbild der ersfindenden und ausführenden Thätigkeit des Künstlers zu liefern. Diefem gemäß hat die Anordnung der Tafeln stattgefunden. Die ersten 22 Blätter enthalten Kompositionen einschließlich einiger Bildnisse, Taf. 6 und 7, die angeführt wurden, um Carstens auch nach dieser Richtung hin, deren Uebung bekanntlich Jahre hindurch seinen Lebenswerb ausmachte, zu charakterisiren. Auf diese folgen 6 Blatt Studien, darauf 7 Blatt Entwürfe und endlich eine „merkwürdige“ Zeichnung, die, wie der Herausgeber gesteht, bei den Bildnissen und Studien hätte eingefügt werden können, aber, wir erfahren nicht recht warum, ihren Platz am Schluß des Ganzen erhielt.

Im Gegensatz zum ersten Bande, welcher zum größten Theil Schöpfungen des Meisters aus dessen reifster Zeit, darunter fast alle diejenigen enthielt, welche seinen Namen berühmt gemacht haben, finden wir in dem vorliegenden überwiegend Arbeiten desselben aus seiner früheren, theilweise aus seiner frühesten Periode. Hatten wir in jenem vorzugsweise den vollendeten, so haben wir in diesem vorwiegend den werdenden Künstler vor uns; die größere Anzahl der Blätter kann als Illustration zu Carstens' allmählicher künstlerischer Entwicklungsgeschichte gelten. Daß diese nicht rasch und nicht ohne schwer zu besiegende innere und äußere Hemmnisse sich vollzog, deren Ueberwindung eben nur ein Mann von seinem antiken Charakter gewachsen war, ist jedem Leser von Carstens' ergreifender Lebensgeschichte bekannt. Die Zeit seines Aufenthalts an der Akademie zu Kopenhagen, so wie sein Leben in dieser Stadt (1776—1783) und in Lübeck (1783—1785), umfaßt harte Lehrjahre, die darauf folgende in Berlin (1785—1792) faum geringere Prüfungsjahre. Zu classischer Schönheit entfaltete sich sein Genius erst, als er wie vor ihm Wülfelmann und Goethe, von allen Fesseln und Banden der nordischen Heimath ledig ward, in römischer Luft, angefüßt der längst ersuchten und geahnten Kunstformen des Alterthums.

Dieser trotz ihrer kurze füllreichen Blüthezeit des Künstlers gehören von den Kompositionen dieses Bandes nur die Tafeln 20 (eine Wiederholung des schon in Berlin ausgeführten Fedengemäldes „der Farnas“), 21 („der Kampf der Titanen und der Götter“) und 22 („Ernortungsscene“, vorher als Scene aus dem angeblich Shalepeare'schen Trauerspiel von Yorkhire bezeichnet) an. Die auf Taf. 19 gegebene Wiederholung der aus römischer Zeit stammenden Komposition des Gastmals des Platon, die schon im ersten Bande nach der in der Goethe-Sammlung befindlichen Durchzeichnung enthalten war, erscheint hier nach dem im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen aufbewahrten Exemplar im Stich. Derselbe liegt diesem Aufsätze im Abdruck bei.*) Das „merkwürdige“ Blatt (Taf. 36), eine Prozession katholischer Geistlichen darstellend, rührt zwar, wie der Gegenstand vermuthen läßt, gleichfalls aus jenem römischen Aufenthalte, wo er die Originale dieser im Gegensatz zu seiner sonstigen Stilrichtung scharfmarkirten Charakterköpfe vor Augen hatte, stimmt aber übrigens so wenig mit seiner Auffassungsweise überein, daß die Verlegung des Blattes an den Schluß und gleichsam außerhalb des Werks fast entschuldigt scheint. Die Darstellung des Kampfes der Titanen mit den Göttern verräth mehr als irgend ein anderes Blatt den Einfluß der sizilianischen Kapelle; die Ernortungsscene gehört jener glücklicherweise nicht zahlreichen Gruppe von Carstens' Kompositionen an, deren Inhalt dem romanischen Mittelalter entnommen ist, in dessen Formen, Trachten und Anschauungsweise er sich gleich nischer bewegte.

Dagegen fallen mit Ausnahme derjenigen zur „singenden Parze“ (Taf. 23), dem einzigen plastischen Versuch des Plastikers unter den Malern (s. d. Abb.) sämmtliche mitgetheilte Natur- und Gewandstudien (Taf. 25—28) und mit wahrscheinlicher Ausnahme der räthselhaften mythologischen Darstellung (Taf. 33), die Entwürfe („Dionysos“ Taf. 29; „Alexander bei Apelles“ Taf. 30; „Promethes“ Taf. 31) in Carstens' römische Periode. Legen jene ein Zeugniß für die gewissenhafte Berücksichtigung des Details in der Ausführung, so diese ein solches für die rücksichtslose Kühnheit ab, mit welcher Carstens, nur das Wesentliche im Auge, an die Erfindung ging. Die Verwandlung der thyrrenischen Seeräuber in Delphine durch Dionysos bot einen Anlaß zur Ent-

*) Vergl. Zahn's Jahrbücher, Bd. VI, S. 99 und 208.

Aum. d. Red.

faltung einer Mannichfaltigkeit von körperlichen Bewegungen und Formen, deren Durchführung an Waghalsigkeit mit dem Sturze der Engel und dem Kampfe der Titanen hätte weiteifern dürfen. Die anmuthige Würde Alexander's und die reizende Scham der als Modell überraschten Panlopa auf Taf. 30, wie der schöpfungsfrohe Ernst des Prometheus auf Taf. 31, lassen es lebhaft bedauern, daß beide Skizzen Entwürfe geblieben sind.

Wie man sieht, steht die Ansbente, welche die Nachlese von Werken aus des Meisters bester Zeit gewährt, gegen den ersten Band weit zurück. Dagegen gehört das auf Taf. 1 abgebildete „Baldanal“ nach einer in der Kopenhagener Kupferstichsammlung befindlichen Tuschzeichnung, Satyrn und Waldantinnen eine Priapoberme umtanzend, noch dem Aufenthalt des Malers in der dänischen Hauptstadt an, die er, 23 Jahre alt, ohne künstlerische Vorbildung betreten hatte. Dieser Umstand gibt dem Blatte für die Geschichte des Künstlers eine Bedeutung, die es um seines ästhetischen Wertes willen in der Geschichte der Kunst nicht beanspruchen dürfte. Wie wenig der Künstler in letzterer Beziehung selbst mit demselben zufrieden sein mochte, beweist der Umstand, daß er den Gegenstand einige Jahre später, schon während seines Lübecker Aufenthalts, etwas verändert wiederholte in einer Komposition, die auf Taf. 2 nach einer im Weimarer Museum vorhandenen alten Kopie im Federumriß des verschollenen Originals abgebildet ist. Eine Pause, wir vermögen nicht anzugeben, der Weimarer Kopie oder des Originals, befindet sich in einer Privatsammlung zu Hamburg, die außerdem noch mehrere auf Carstens zurückgeführte Zeichnungen, darunter solche, deren Originale nicht mehr vorhanden sind, besitzt und auf die wir im weiteren Verlaufe zurückkommen. Der Abstand zwischen der Kopenhagener und der Lübecker Komposition ist augenscheinlich; die dort etwas weidlichen, mehr an das 18. Jahrh. als an die Antike mahnenden Formen sind sicherer und getrungener geworden, die Anordnung der Gruppe hat durch die Erhöhung der umtanzten Göttergestalt auf einem Piedestal und die Ersetzung der Herme durch die ganze Figur eines jugendlichen Waldes gewonnen. Gleichfalls aus der Zeit des Aufenthaltes zu Lübeck stammen die allegorischen Darstellungen der „vier Elemente“ (Taf. 3), des „Morgens“ (Taf. 4), des „Kampfes der Vernunft mit der Dummheit und dem Aberglauben“ (Taf. 10), ferner „Kassandra“ (Taf. 5) und die (sehr unbedeutenden) Bildnisse auf Taff. 6 u. 7. Die erstgenannte erscheint hier nach einer im Museum zu Weimar aufbewahrten alten Kopie im Federumriß nach dem als verschollen angeführten Original, einem Elfenmalte, das 1758 auf der Berliner Kunstausstellung ausgestellt war. (Kat. Nr. 142.) Die noch vorhandene Erklärung von des Malers eigener Hand lautet: „Die Materie stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält die Fackel an die Erde, um anzuzeigen, daß durch ihn (sic!) das Feuer ist in männlicher Gestalt dargestellt) Leben und Wärme verbreitet werden muß. Die Erde unterfüßt das Wasser. Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit.“ Luft und Wasser sind männlich, nur die Erde ist weiblich dargestellt. Auch von diesem Blatte findet sich eine dem Inhalt der Darstellung nach übereinstimmende Wiederholung in obiger Hamburger Privatsammlung, die daselbst mit den Worten „Squizzo von J. Carstens“ bezeichnet ist. In derselben Sammlung befindet sich auch mit derselben Bezeichnung eine Darstellung des „Abends“ unter der Gestalt des niedergehenden Helios, welche höchst wahrscheinlich das Gegenstück zu der auf Taf. 4 nach einer im Besitz des Hent. Grünwaldt in Kopenhagen befindlichen Zeichnung mitgetheilten Darstellung des „Morgens“ in der Gestalt des emporsteigenden Sonnengottes ausmacht. Eine solche befand sich nach Krieger's sehr genaum Verzeichniß der Carstens'schen Werke (S. 349) auf der Berliner Kunstausstellung von 1758 als Zeichnung in Wasser, unter Katalog Nr. 147 und wird von ihm als „verschollen“ angeführt. Die Hamburger „Squizzo“, welche uns wie die übrigen auf Carstens bezogenen Zeichnungen derselben in einer Photographie vorliegt, stellt den Sonnengott ermüdet sitzend auf seinem nach abwärts sich neigenden Wagen dar, während von den bereits untertauchenden Kössen nur noch die Schweife und Hintertheile sichtbar sind. In dieser Lage bildet er den ergänzenden Contrast zu dem auf obiger Darstellung des Morgens in aufrechter Stellung auf seinem Wagen dahinführenden, die Nacht und die Mondgöttin vor sich hertreibenden Helios. Auch in Rebeudingen, wie in der Strahlentrone des Hauptes und dem von Feuersflammen sprühenden Wagenrade, beziehen sich beide Darstellungen unverkennbar auf einander. Da von der Darstellung des Abends nach Krieger das Original

„verschollen“, eine Kopie desselben aber nirgends angeführt ist, so muß die in obiger Hamburger Privatsammlung erhaltene „Squizzo“ (sie rühre nun von Carstens' eigener oder von der Hand eines Kopisten her) in jedem Fall als die einzige Quelle angesehen werden, aus der wir die Kenntniß derselben schöpfen können. Die nur in flüchtigen Umrissen angedeutete Komposition erscheint seiner durchaus nicht unwürdig; der Umstand, daß durch sie unsere Kenntniß der Carstens'schen Originalkompositionen um eine neue bereichert wird, verleiht obiger Skizze ein dokumentarisches Interesse. Dasselbe ist, wenn auch nicht in gleich hohem Grade, bei einem anderen Stück jener Privatsammlung der Fall, welches, gleichfalls mit den Worten „Squizzo von J. Carstens“ signirt, eine Wiederholung der auf Taf. 10 mitgetheilten „Allegorie“ auf das 18. Jahrh., den Kampf der Vernunft mit der Dummheit und dem Aberglauben darstellend, enthält. Von dieser Darstellung, welche zu jenen gehörte, die Carstens unter dem 7. Mai 1758 nach Berlin an den Minister von Heinitz sandte, waren bisher zwei Wiederholungen bekannt, deren eine sich im Besitze des Dr. Max Jordan in Berlin, die andere im Weimarer Museum (Föderumriff) befindet. Beide, übrigens übereinstimmend, weichen nach Kiegel (S. 355) in dem einzigen Punkte von einander ab, daß eine bärtige Statue, die man in einem Tempelchen linker Hand sieht, auf der „stark beschnittenen“ Kreidezeichnung in Dr. Jordan's Besitze weggeschritten, in der Weimarer „Kopie“ aber erhalten ist. Die auf Taf. 10 befindliche Wiedergabe ist von der ersten genommen und das Fehlende aus der letzteren ergänzt. Dieselbe stellt die Vernunft in Gestalt einer jungen Frau mit geflügeltem Haupte vor, die von einem Weibe und einem Manne mit einem Strick, an dem beide ziehen, erzwängt werden soll. Hinter dem Manne kniet ein Priester, in der einen Hand ein Weihrauchfaß, in der andern ein Götzenbild haltend, das er der Göttin der Weisheit entgegenreckt, die von der andern Seite mit geschwungenem Schwert und vom Aegidischilde gedeckt hinweist, um den Strick zu zerhauen. Der verdienstvolle Herausgeber setzt beide Darstellungen in das Jahr 1759 und in die Zeit des Berliner Aufenthaltes, will daher auch die auf denselben befindliche Jahreszahl nicht 1758 (wie auch der Stich auf Taf. 10 hat), sondern 1759 gelesen wissen, obgleich „die zum Theil verwischte Inschrift zu mehreren Lesarten Raum gebe“. Er schließt daher, dieselben könnten mit der am 7. Mai 1758 an den Minister eingesandten, offenbar noch in Lübeck entworfenen Darstellung desselben Gegenstandes nicht identisch, sondern, müßten eine „Umarbeitung“ derselben sein, und findet dies durch die jenem Briefe beigelegte Erklärung von des Künstlers eigener Hand „anscheinend bestätigt.“ In dieser heißt es nämlich: „Die Zeichnung stellt eine Allegorie auf dies Jahrhundert vor; Aberglaube und Dummheit wollen der Vernunft die Regeln zuschnüren, die Göttin der Weisheit eilt hinzu, sie zu befreien.“ Da nun, schließt der Herausgeber, „auf unserm Blatte die Minerva hernieder schwebt, und dagegen ein hier nicht genannter Priester hinzu eilt“, so könne dasselbe mit der an Heinitz gesandten Darstellung nicht einerlei sein. Auf dem Stiche Taf. 10, der ohne Zweifel unter „unserm Blatte“ gemeint ist, „schwebt“ aber Minerva nicht, sondern „eilt“ hinzu, und der Priester „eilt“ nicht herbei, sondern „knie“ zu Füßen der mähnlichen Figur. Eisteres stimmt offenbar zu der Carstens'schen Beschreibung des von ihm an den Minister gesandten Blattes; daß aber in dieser des Priesters keine besondere Erwähnung geschieht, darf keinen Verdacht gegen die Identität des gedachten Blattes erwecken, da der Priester mit dem Götzenbilde zu Füßen des männlichen Helden der Vernunft eben nur als Attribut dient, um diesen als den „Aberglauben“ zu kennzeichnen. Nach alledem bleibt es wahrscheinlich, daß die richtige Lesart allerdings 1758 ist und wir in keinen Darstellungen die an den Minister gesandte Komposition vor uns haben. In obiger Hamburger Privatsammlung treffen wir eine dritte Wiederholung der genannten Darstellung, welche in allen Punkten mit beiden übereinstimmt und auf welcher nur die Inschrift: secul. XVIII vermist wird, die allerdings etwa bei der Original-„squizzo“ des Meisters für diesen überflüssig war. Auch der auf dem im Besitze des Dr. Jordan befindlichen Blatte abgezeichnete, im Stiche nach dem Weimarer Blatte ergänzte Theil findet sich auf dem Hamburger Entwurfe. Da letzterer sammt allen übrigen in jener Privatsammlung enthaltenen Carstens' zugeschriebenen Stücken, wie wir später sehen werden, seinem Ursprung nach, wie fast mit Gewißheit anzunehmen, in die Zeit fällt, da Carstens sich in Lübeck aufhielt, so haben wir daran ein neues Anzeichen, daß die Allegorie, so wie sie auf Taf. 10 vorliegt, dem Lübecker und nicht erst dem Berliner

Aufenthalt desselben angehört (d. h. vor dem 7. Mai 1788 entworfen ist) und keine nochmalige „Umarbeitung“ erfahren hat.

Von den im J. 1788 in Berlin aufgestellten Arbeiten der Lübecker Zeit begegnen wir auf Taf. 5 der „Kassandra“ vor dem Hause Agamemnons nach der Tragödie des Aeschylus; die auf Taf. 8 und 9 folgenden Darstellungen des „Philoctetes“ und des „Nias mit Tekmeia und Eurypates“ gehören schon dem Berliner Aufenthalt an. Die interessanteste Reminiscenz aus diesem bieten die auf Taf. 11–16 enthaltenen Deckenmalereien in einem Saale des königlichen Schlosses zu Berlin. Dieselben sind wahrscheinlich im J. 1789–90 ausgeführt und seit der leider vor wenigen Jahren erfolgten Vernichtung seiner Wandmalereien im ehemaligen Dorville'schen Hause daselbst, das einzige Dentmal einer von ihm in größerem Maßstab durchgeführten cyclischen Komposition. Sie stellen grau in grau mit Leimfarben gemalt in zwei längeren und vier kürzeren Streifen: die Tageszeiten (Taf. 11), den Tanz der menschlichen Alter nach der Musik der Zeit (Taf. 12), ein Bakchanal (Taf. 13), Polyphem und Galatea (Taf. 14), die Unterwelt (Taf. 15), und den Parnass (Taf. 16) vor. Dieselben sind von sehr ungleichem Werthe, die kürzeren Streifen stehen gegen die längeren (wahrscheinlich später entworfenen) zurück; neben Härten und Fehlern aller Art erscheint aber nicht nur die entschiedene Vorliebe für antike Gegenstände, sondern in Form und Anordnung ein Hauch des classischen Geistes. Einige hier erscheinende Lieblingsgegenstände wie die Parzen, der Parnass, hat Carstens später in vollkommener Gestalt wiederholt; wenigstens eine der hier vorkommenden erscheint als Vervollkommenung einer früheren Komposition. Der Tanz der drei Lebensalter, Jungfrau, Frau und Greis wird hier von Bakchos mit schallendem Beckenklang begleitet, während Kronos in hodender Stellung die Rüste dazu bläst. In Lübeck hatte er denselben Gegenstand in einer Komposition dargestellt, deren Keim in Federumriß sich im Weimarer Museum befindet, deren Original nach Kiegel (S. 345) verschollen ist. Auch von dieser besitzt die erwähnte Hamburger Privatsammlung eine Wiederholung, deren Inhalt mit der bei Kiegel (a. a. D.) gegebenen Beschreibung des (auch in diesem Bande nicht erblten) Entwurfs übereinstimmt. Nach der uns vorliegenden Photographie zu schließen wird durch die Uebergang dieser Komposition von Seiten der Herausgeber dem Ansehen des Meisters kein Nachtheil zugesügt. Auch die „Schlacht von Kosbach“ auf Taf. 18 dient zum Beweise, daß Carstens auf diesem Gebiete, welches ihm ein Auftrag der Akademie aufnöthigte, sich nicht heimlich fühlte.

Auch mit dem vorliegenden Bande ist noch nicht „jeder Strich“ Carstens' an die Oeffentlichkeit gelangt. Der Herausgeber weist selbst auf die berühmten 24 Kompositionen zum „Argonautenzug“, welche noch zwar bereits im J. 1799 gestochen, deren „Geist, Delitateffe und Präcision des Umrisses“ (Kiegel a. a. D., S. 353) er aber nach dem Urtheil des Besitzers der Originalien (Graf Nolte in Freydenlund) bei weitem nicht erreicht hat. Die angeführte Privatsammlung in Hamburg enthält den Entwurf wenigstens einer Komposition, von welcher sich sonst keine Spur mehr entdecken läßt und außerdem mehrfache Wiederholungen bekannter Stücke, die noch bei keiner Herausgabe berücksichtigt worden sind. Letztere sind mir bis jetzt nur aus Photographien bekannt, welche die kunstsinigste Besitzerin, Fräul. W. B. in Hamburg hat anfertigen lassen. Ein mit dem Nachlaß des Meisters wohlvertrauter Kenner, dessen Schreiben mir vorliegt, hat es angelehnt, nach solchen ein Urtheil über die Echtheit der Blätter abzugeben. Diese wird andererseits durch äußere Umstände, deren Mittheilung ich der Güte der Besitzerin verdanke, möglich, sogar wahrscheinlich gemacht. Sämmtliche Blätter, acht an der Zahl, da zu den obengenannten zwei weitere: „Poseidon“ und „Mythologische Darstellung“ eines ruhenden Kiefen mit der Keule neben sich und zweier künftiger Männer (Kiegel a. a. D., S. 357 bereits in „verschollen“ bezeichnet), hinzukommen, sind in die Hand der gegenwärtigen Besitzerin im J. 1868 durch Ehenwerk aus dem Nachlaß ihres Großvaters mütterlicherseits, des verstorbenen Geheimraths Nauwerk zu Neustrelitz gelangt, welcher sie nach ihrer Versicherung von Carstens unmittelbar erworben haben soll. Nauwerk, geb. im J. 1764 zu Rabeburg, war nur um 10 Jahre jünger als Carstens und lernte diesen und dessen seit 1786 in Lübeck lebenden Freund K. V. Fernow während der Zeit des Lübecker Aufenthalts daselbst und in seiner nahegelegenen Vaterstadt kennen. Carstens ward Nauwerk's Lehrer und Fernow schloß einen Freundschaftsbund mit ihm, dessen

Dauer und Innigkeit zahlreiche in Nauwerck's Nachlaß vorhandene Briefe Fernow's aus der Zeit von dessen römischen und Weimarer Aufenthalt bezeugen. Als Carstens, der am 7. Mai 1788 von Lübeck aus an den Minister v. Heinis schrieb, diese Stadt verließ, um sich nach Berlin zu der am 27. Sept. desselben Jahres zu eröffnenden Kunstausstellung zu begeben, nahm er (vgl. Kiegel a. a. D., S. 207) den Weg über Magdeburg, wo sein Schüler Nauwerck lebte, wo nach Johanna Schopenhauer's Bericht auch Fernow, der Lübeck später verließ, nochmals (ohne Zweifel bei dem gemeinschaftlichen Freunde) mit ihm zusammentraf. Wenigstens begleitete er, wie seine Freundin erzählt, als Carstens sein Schicksal nach Berlin rief, diesen von Magdeburg aus bis an die Elbe und lehrte dann „einsam nach seinem neuen Wohnorte“ zurück.

Diese Umstände machen es glaublich, daß Nauwerck in den Besitz echter Blätter von Carstens gelangen konnte. Sämmtliche aus seinem Nachlaß stammende Blätter enthalten Kompositionen, welche vor die Zeit des Berliner und theils erwiefener- theils höchst wahrscheinlichweise in jene des Lübecker Aufenthalts fallen. Möglich, daß Carstens, der seinen Aufenthalt in Lübeck absichtlich verlängert hatte, um durch Portraitsichern Geld zu verdienen, die Gelegenheit ergriff, eines Theils seiner Zeichnungen los zu werden. Wir wissen (vgl. Kiegel a. a. D., S. 63), daß er in ähnlicher Lage zu diesem Mittel zu greifen pflegte. Schon auf seiner ersten italienischen Reise hatte er sich in Zürich durch den Verkauf seiner Zeichnungen aus der Verlegenheit geholfen. Von den vorhandenen Blättern sind nach der Mittheilung der Besitzerin die meisten von derselben (nicht von Carstens') Hand mit der Unterschrift: Squizzo von J. Carstens, eins (die mythologische Darstellung des ruhenden Riesen) aber ist von derselben Hand mit der Bezeichnung „nach J. A. Carstens“ versehen. Die ausdrückliche Ausscheidung des einen Blatts als bloßer Kopie läßt die Vermuthung, daß dem Bezeichner die übrigen für Originale galten, nahelegend erscheinen. Es ist dringend zu wünschen, daß die kunstfreundliche Besitzerin, die sich in leicht erklärlicher Sorge von ihrem Schatze nicht zu trennen vermag, erfahrenen Kunstlern Einsicht in die Originalblätter verstatte. Von einem Künstler wie Carstens ist jeder „echte Strich“ kostbar.

Wien.

Robert Zimmermann.





Venetianische Fischebark von G. Schönbauer.

Illustrirte Werke.

Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. Stuttgart, J. Engelhorn. Fol. 1—5. Lieferung. 1874.

Es ist Gebrauch geworden, bei der Ankündigung eines neuen Werkes über Italien der Bewunderung darüber Ausdruck zu geben, wie man sich habe entschließen können, die reiche Literatur über dieses Land um ein neues Werk zu vermehren. Wer Italien kennt, den wird es weniger Wunder nehmen. Man kann dasselbe hundertmal gesehen haben und findet immer wieder etwas Neues. Ist es doch neben Griechenland das älteste Kulturland unseres Kontinents; es hatte



Genzano von Ghib. Ulf.

Seine große Geschichte, Kunst und Wissenschaft, als das übrige Europa noch in der Dämmerung der Sage lebte; und als endlich die Geisteskräfte der alten Völker den Norden Europa's der Kultur gewonnen hatten, konnte es nicht fehlen, daß Italien das gelobte Land der durch die Alpen von demselben getrennten Völker wurde. Fromme Pilgerschaaren wallfahrten zum heiligen Rom; Kriegshelden führten ihre Heere über die Alpen; unzählige Gelehrte und Künstler

befuchten die Universitäten und Kunstsammlungen Italiens, und eine unübersehbare Menge von Touristen überschwebten und überschweben noch heute den Gärten Europa's. Wer wollte sich da wundern, wenn Hunderte, ja Tausende dieser Reisenden keine Ruhe finden, bis sie mit ihren Erlebnissen und Ansichten über Land und Leute ihre Mitwelt unterrichtet haben?

Ein neuer Beweis für diese Unerlöschlichkeit ist das oben angeführte illustrierte Werk, das wir mit einigen Worten den Lesern empfehlen wollen. Man erwarte hier nicht etwa ein Reisehandbuch nach Art des Budeker oder Gsell-Zels. Es ist auch kein Nachschlagewerk über die Kunstdenkmäler des Landes, wie der „Cicerone“ von Burckhardt, es setzt vielmehr beim Lesen die nothwendigsten Geschichts- und Kunstkenntnisse voraus. Der Zweck, den sich das Werk in erster Linie gestellt hat, ist ein rein ästhetischer und ethischer: Alles, was das Land Schönes darbietet, — Land und Leute, Kunst und Geschichte, — wird hier in lebendiger und geistvoller Schilderung vorgeführt und erklärt. Wegen dieser poetisch erhabenen Stellung, welche die Schilderung einnimmt, wird das Werk bei Allen denen, welche Italiens Schönheiten genossen haben, die edelsten Erinnerungen lebendig erhalten und gewiß in Vielen die Sehnsucht wecken und nähren, den Wanderstab zu ergreifen und mit eigenen Augen die Herrlichkeiten zu schauen.

Italien enthält noch viele Partien, die, vom großen Verkehrswege abseits gelegen, von dem Schwarm der Touristen verschont geblieben sind. In unserm Werke, so weit es erschienen ist, finden wir bereits in Wort und Bild mehrere solche Oasen vorgeführt. Gleich der Anfang ist an Schilderungen verborgener Schönheiten reich; es werden da die verschiedenen Wege beschrieben, die vom Norden nach Italien führen, und an manchem Punkte wird Halt gemacht, der dem flüchtig Vorüberreisenden entgeht. Wir besuchen dann den Gartasfer, Verona, die Venetianer Berge, die Lagunenstadt selbst. Die Schilderungen, denen genaue Lokalkennniß neben poetischer Färbung nachzuräumen ist, rühren von K. Stieler her. Mittelitalien wird Ed. Paulus, Rom und Unteritalien Wold. Kadon bearbeiten.

Das Werk ist aufs reichste illustriert. Wie im Text, so finden wir auch im Bilde nichts Alltägliches. Italien wird uns hier in der That in einem neuen Gewande gezeigt. Namhafte Künstler haben die Zeichnungen zu den Holzschnitten geliefert, und diese sind in der bekannten Officin der Gebrüder Wäntler in Stuttgart in vorzüglicher Weise wiedergegeben worden. Kleinere Objekte begleiten als Bignetten den Text; größere Ansichten und Genrebilder sind als selbständige Kunstwerke auf besonderen Blättern beigegeben. Von den Bignetten sind wir in Stand gesetzt, zwei dieser Besprechung beizufügen.

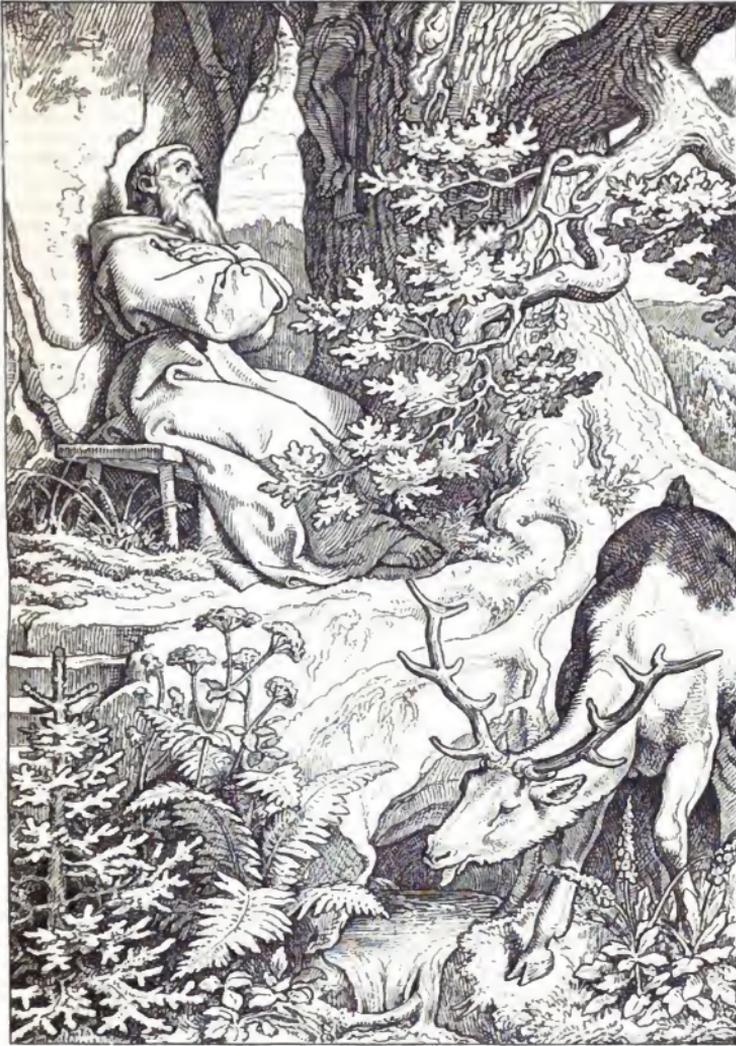
Das Werk, welches auf 24 Lieferungen berechnet ist, wird nach seiner Vollenbung ein illustriertes Prachtwerk im vollen Sinne des Wortes werden und in der Literatur über Italien einen ehrenvollen Platz behaupten.

J. E. W.

Der Psalter. Allio's Uebersetzung. Mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Fährich. In Holzschnitt ausgeführt von Kaspar Dertel. Verlag von Alphon's Dürr in Leipzig. 1875. 4.

Die Dürr'sche Verlagsbandlung, die aus der Publication unserer ersten Meister der klassischen und neu-deutschen Dichtung eine so glückliche Specialität gemacht hat, beschenkt uns auch zum diesjährigen Weihnachtsest wieder mit einer Anzahl gediegener künstlerischer Prachtwerke dieser Art. Dazu gehört die oben bezeichnete neue Ausgabe des Psalters mit Fährich's von Dertel geschnittenen Illustrationen.

Die Eigentümlichkeit von Fährich's Behandlung dieses Stoffes liegt darin, daß er die alttestamentarische Poesie in innige Beziehung zum Christenthume bringt. Nur wenige Bilder halten sich streng historisch innerhalb des Kreises der hebräischen Lyrik und der mit ihr verwobenen geschichtlichen oder epischen Elemente. In den meisten sind Hinweisungen auf den



Messias und seine Kirche nicht etwa bloß nach Art der mittelalterlichen Kunst den alttestamentarischen Vorstellungen beigeordnet, sondern mit ihnen verschmolzen, so daß dadurch das Gepräge des Ganzen ein vorwiegend katholisch-christliches wird. Diese Auffassung wird nicht nach Jedermann's Geschmack sein. Aber dem Künstler bot sie den großen Vortheil der Einheitlichkeit,

welche sein Werk vor dem zerfahrenen und äußerlichen Wesen so mancher modernen derartigen Illustrationswerke schützte. Ein Vortheil war diese Einheitslichkeit um so mehr, als sie der Ausdruck einer bedeutenden Individualität ist, welche ihren Stoff nicht etwa nach streng dogmatischen Regeln, sondern mit wahrer künstlerischer Freiheit gestaltet. Innerhalb des Künstlerkreises der sogenannten nazarenischen Richtung ist Führich — das wurde lange Zeit übersehen, hat sich aber durch die nachhaltige Fruchtbarkeit des Meisters glänzend bewährt — eine der kraftvollsten und originellsten Naturen: die Pfalterbilder beweisen dies aufs Neue. Nicht den geringsten Reiz der Kompositionen machen die köstlichen Naturschilderungen aus, welche Führich theils als Hintergründe, theils als wirkliche Stimmungslandschaften den historisch-epischen und symbolischen Darstellungen einzusetzen liebt. Sie haben ein rein menschliches Interesse und werden auch denjenigen ansprechen, der sonst die Anschauungsweise des Illustrators nicht theilt. Das gelungenste Beispiel dieser religiösen Stimmungsbilder ist die Komposition zum 41. Psalm: „Gleich wie ein Hirsch verlangt nach Wasserquellen, also verlangt meine Seele nach Dir, o Gott!“ — Es läßt sich kein schöneres Bild weichevoller Kontemplation denken, als der im Bergwalde in brünstigem Gebete dastehende Mönch mit dem lebenden Hirsch daneben, der sich zur Quelle niederbeugt. (S. die Abb.) Daß der Meister übrigens auch in den übrigen Kompositionen sich auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Sie machen alle den befriedigenden Eindruck völlig ausgereifter, von einer durchaus edlen Persönlichkeit getragener Kunstschöpfungen.

Der Holzschneider ist der Vortragweise Führich's mit bewährter Treue bis in den zitternden Strich der Hand nachgegangen. Der Druck und das Papier sind von tadelloser Schönheit.

C. v. L.



Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

II.

Im palazzo pubblico.



Aussicht auf den palazzo pubblico.

Der müde ist von der relativen Monotonie der zahllosen Kirchen Italiens und überreizt von dem unruhigen Vielerlei in Museen und Galerien, der hat hier eine wahre Recreation an dem Rathhause. Mit seinem schlank und hoch aufgereckten Thurm, seinen alten fresco-bemalten Säulen und lieblichen Ausblicken bietet es eine einfache beschauliche Ruhe und zugleich die beste Einführung in den eigentlichen genius loci.

Man lasse sich nur sogleich direkt in die sala del gran consiglio hinaufführen, um da vor Allen Simone Martini in seiner Stadtmadonna, der sogenannten „maestri“, (v. J. 1315) kennen zu lernen.

Das große Fresco, welches eine ganze Wand einnimmt, ist zwar trüb und schwärzlich geworden, aber die intensive Empfindung, welche alle seine Gestalten besetzt, dringt doch immer noch bedeutsam durch die Dämmerung des Alters.

Maria, auf einem Throne sitzend, hält das Kind auf ihrem Schooße, das sie mit dem linken Arme umschlungen und mit der Rechten am Füßlein hält¹⁾. Ihr leicht zu ihm hingeneigter Kopf mit den sanften, liebergewebenen Fügen hat wohl etwas Empfindsames, aber nicht im krankhaften Sinne des Wortes. Das auffallend breitstirnige und straff dastehende Kind erscheint ungewöhnlich ernst. In beiden Seiten eine dichte feierliche Versammlung von Engeln, Heiligen und Aposteln, deren einige die Stäbe eines

1) In der Gesch. d. ital. Malerei von Crowe u. Cavalcaselle heißt es unrichtig: Sie „deutet mit anmuthiger Geberde ihrer rechten Hand auf den Sohn.“ (II. B., S. 252.)

Beistand für bildende Kunst. X.

die ganze Gruppe bedeckenden Baldachins tragen. Im Vordergrund knien je dreie, Blumen darbietend oder mit der einen Hand andächtig grüßend und die andere auf das Herz legend, oder die Hände zum Gebete faltend. Der Madonna am nächsten stehen zwei gekrönte Jungfrauen, in der damaligen Geste der Verehrung beide Arme über die Brust kreuzend.

Vorzüglich die letzteren nun sowie die Knieenden mit ihren vollen Wangen und halbgeschlossenen innerlichen Augen sind ächte Kinder der Muse Simone's. Es ist schwer zu sagen, welcher Ausdruck von geheimem, sächter Anschmiegsamkeit in diesen Köpfen liegt. Reifsame, marktscheue Seelen haben sich hier zusammengefunden, um in dieser feierlichen Stunde ihr wortloses Bekenntniß abzulegen, und sie scheinen nur in dieser einen Gefühlsrichtung zu leben, ganz hingegenommen von dem idealen Faden, der zwischen ihnen und der Angebeteten zittert.

Ueberraschend rein geformt und edel in Form und Haltung sind die beiden zu vorderst knieenden Engel (in Profil), welche kleine Blumenkörbe darreichen. Ohne die Annahme irgend welcher antiker Vorbilder müßte man diese Gestalten für eine unbegreifliche Leistung erklären.

Das Außerordentlichste aber im ganzen Bilde ist die Gestalt des neben Petrus stehenden Erzengels Michael. Dies ist nun doch ein wesentlich einheimisches und zugleich speciell persönliches Talent des Simone, eine solche ätherische Noblesse zum Ausdruck zu bringen, welche sich ganz nur als Ausfluß einer zarten, lauschenden Seele erweist. Solche Gestalten scheinen uns wie aus einer reineren Himmelsluft hergekommen und nun wehlos, ungewißigt, fragend unseren Blicken bloßgestellt zu sein. Besonders fein und bisinguiert wirkt die weich gebogene Hand, welche mit den Fingerspitzen das Gewand anfaßt und ein wenig erhebt, um dem Fuße Spielraum zu lassen.

Andererseits aber zeigt Simone auch Kraft in den mächtigen Apostelgestalten, vorzüglich in den zur Rechten der Madonna stehenden, z. B. in dem Schwerthaltenden Paulus. Aber er behandelt, wie Crowe und Cavalcaselle (I, 235) mit Recht betonen, die jungfräuliche Milde mit einer gewissen Vorliebe.

Diese Gestalten bilden nun, als eine etwa dreißig Köpfe starke Gesammttheit, in dem streng eingehaltenen alten Kompositionsschema ein dichtes, unbequemes Gedränge. Doch herein findet sich ja die historische Betrachtung gerne, namentlich wenn doch wieder im Kleinen das gegenseitige Verhältniß der Massen nicht ohne liberale Gefälligkeit ist. Man muß auch hier immer bedenken, daß die Komposition solange auf keinen grünen Zweig kommen konnte, als die Perspektive nicht entwickelt war. Bei solchen Mengenbildern mußte sich der Künstler eben nicht anders zu helfen, als über den Köpfen der zweiten Reihe, welche er durch Lücken in der vordersten sichtbar gemacht hatte, die Köpfe der dritten herauschauen zu lassen u. s. f. Ein Mittel, das mit der Annahme eines stufenförmig nach rückwärts aufsteigenden Bodens die principielle Verlegenheit des Künstlers nicht hinreichend verheimlicht. Abgesehen hiervon zeigt ja immer auch wieder das gegenseitige Größenverhältniß der Figuren (Lebensgröße) diese Nichtachtung der Perspektive. Wenn die Madonna, welche im Mittelgrunde sitzt, sich von ihrem Throne erhöhe und neben den Apostel Paulus trate, so würde sie diesen um zwei gute Kopflängen überragen. Das Letztere war vielleicht Absicht des Malers, wie denn überhaupt die Altisenen, besonders Ambrogio Lorenzetti, in archaischer Weise das Transcendentale auch durch überlegene Größe zu bezeichnen liebten. Hier läßt übrigens eine Verzeichnung diese Tendenz

weniger erkennen; denn die Proportionen des Buchses sind von einer schrecklichen Länglichkeit.

Die wie immer bei Simone etwas eng anschließende Gewandung ist nicht unmelodisch gefaltet, aber da und dort etwas gezogen und überflant, besonders diejenige des Petrus. Solche Nachwirkungen der siculo-byzantinischen Vorbilder verschwinden dann in den späteren Bildern des Meisters immer mehr.

Die Farbe läßt sich bei dem Zustande des Bildes nicht beurtheilen, auch der Charakter des Vortrags nur schwierig verfolgen. Gleichwohl bemerkt man an einigen Stellen, z. B. an dem arabeskenbedeckten Gewande der Maria und besonders an der Gestalt des Erzengels Michael den feinen und emsigen Pinsel des Meisters, „welcher a tempera durch viele Lagen sich durchkreuzender Striche, a fresco durch zierlichen Auftrag seinen Formen Beendigung zu geben sucht, also von der flüssigen verwaschenen Behandlung des Giotto weit genug abweicht.“¹⁾ Leider hat es Rumohr verschmäht, diesen Charakter des Vortrags auf seine geistige Quelle zurückzuführen und ihn als den entsprechenden Ausdruck für die Eigenart des Meisters anzuerkennen. Er spricht im Weiteren freilich von der Auffassung der Formen, konstatiert dieselbe aber nur äußerlich nach Proportionen. Gewiß steht diese in's Einzelne gehende, sinnige Gesprächigkeit der Technik in einem unmittelbaren Zusammenhange mit der privaten Gefühlweise des Simone, welche weniger auf laute dramatische Schilderung als auf die Lyrik stimmungsvoller Situationen angelegt ist. Ein Erbtheil, das vielleicht keiner seiner sienesischen Kunstgenossen in diesem ausgesprochenen Grade aufweist. Hiermit soll durchaus nicht gesagt sein, daß er nur windstillen idealistischen Stoffen gewachsen sei. Auch er weiß geschichtliche Motive mit viel natürlicher Lebenswahrheit zu gestalten, wie er in Assisi und Avignon beweist, aber das Unterscheidende in der Wirkung liegt auch dort immer wieder vorwiegend in dem irrationalen, acht bildartigen Fürsichsein der Individuen, welches gewissermaßen einen Damm bildet gegen das volle, freie Herausfahren der Handlung.

Der Mann, möchte man a priori voraussetzen, wäre wie geschaffen zum Portrait.

Wir brauchen uns nun bloß umzudrehen nach der gegenüberstehenden Wand, um ein solches vor uns zu haben. Es stellt den sienesischen Feldherrn Guidoricio Fogliani de' Ricci dar (en profil), stet und nachdenklich über ein mit Palisaden und spanischen Reitern umsäumtes Feld hircitend.

Anfänglich von dem Einbrude der maestà her ist es schwer begreiflich, daß dies derselbe Meister gemalt haben soll; so mächtig ist die realistische Wucht des Bildes. Die ausgesprochene, feste Persönlichkeit des Reiters und die gewaltige Erscheinung des Streiterrosses sowie der breite Nachdruck in der Darstellungsweise kommen trotz der stark überbedeckten, reich verzickten Gewandung und Schabrase zu kräftiger Geltung. Die letztere läßt bloß Augen, Ohren, Nüstern und Beine des Pferdes sichtbar. Ihr Goldgrund ist mit grünem Epheublättern und schwarzen Würfeln bedeckt, ähnlich der Mantel des Reiters.²⁾

1) Ital. Forschungen v. Numobr. II. B., S. 96.

2) Simone hat das Bild i. J. 1328 gemalt (vgl. Doc. Sen. I, 218, bei Crowe u. Cav., Ital. Mal. II, S. 249.) Sonst ist dieser Meister hier nur noch im Chor von S. Agostino vertreten. Die kleine Kirche S. Pietro a Ovile bietet außer einer von B. Bode (Beiträge zum Ciccone, S. 35) erwähnten Bronzarbeit des Vecchieta ein rechts neben dem Hochaltar hängendes Gemälde der Verkündigung, welches bisher, wie es scheint, übersehen oder nicht gewürdigt wurde. Es ist nämlich eine gute, wenn auch nicht genaue Kopie des bekanntesten Bildes von Simone Martini in den Uffizien zu Florenz und wohl wenige Jahrzehnte nach dem Datum des Originalen (1333) gemalt. Gerade gegenüber hängt ein an die Lorenzetti-Schule erinnerndes Gemälde der Madonna mit Kind (zwischen zwei später gemalten Heiligen).

Treten wir nun in die nebenan befindliche sala della pace, um uns den Fresken-zyklus (v. J. 1337—1339) des nicht minder großen Zeitgenossen von Simone, des Ambrogio Lorenzetti zu betrachten.

Ambrogio nimmt in den meisten seiner Bilder, besonders aber in diesem seinem Hauptwerke eine sehr wohlthuende Mittelstellung ein zwischen dem intimistischen Simone und seinem (Ambrogio's) älterem Bruder, Pietro, welcher sich mehr von Giotto's weit-spüriger, zügiger Energie und Großheit angeeignet hat und so seinerseits als erster Vermittler zwischen florentinischer und sienischer Malerei dasieht. Die Handweise beider Lorenzetti ist zwar sehr verwandt, „auf manchen Bildern bis zum Verwechseln ähnlich“. Ihre Figuren sind beiderseits „breiter und einfacher, kurz italienischer stilisirt“. ¹⁾ Pietro ist aber in der Auffassung cholerischer und rücksichtsloser als Ambrogio, von dessen „Adel und Gelassenheit“ diese Allegorie das „klassische Zeugnis“ ²⁾ ist.

Das Hauptbild gegenüber den Fenstern, welches trotz einigen groben Beschädigungen von allen doch noch am besten erhalten ist, stellt auf einer langen Polsterbank die thronenden Idealgestalten einer guten Regierung dar, zu deren Füßen eine Art Procession der vierundzwanzig Regierungsmitglieder von Siena.

Die Art nun, wie diese Allegorien durch symbolische Attribute verdeutlicht und in gegenseitige Beziehung gebracht werden, ist zum Theil von jener scholastischen Pedanterie, welche der damaligen Zeit eigen war und die wir von einem Dante kennen; allein es läuft doch immer so viel Klauwetät mit, daß wir Modernen mit etwas Humor darüber hinwegkommen. Es ist z. B. ein wahres Studium, die kurtose Bedeutsamkeit zu verfolgen, welche in diesem Bilde zwei Seile haben, aber es macht auch Ergötzen. Da schwebt nämlich (auf der linken Seite des Bildes) ein oberst die Weisheit in der Luft und hält eine ungeheure Waage, deren senkrechter Heber mit seinem unteren Theile sich auf das Haupt der unter ihr thronenden Gerechtigkeit aufstützt. In den Waagschaalen steht je ein Engel; der eine holt so eben mit dem Nichtschwerte nach zwei unterhalb der Waage knieenden Verbrechern aus, der andere macht sich in harmloserer Weise mit zwei anderen zu schaffen. Von dem Gürtel des einen hängt ein rothes, von dem des anderen ein weißes Seil herab. Beide Seile werden von der eine Stufe tiefer sitzenden Eintracht, welcher ein großer Hobel auf dem Schooße liegt, in die Linke genommen, laufen nun durch die Hände der processirenden Bürger weiter und münden schließlich in der Hand einer riesenhaften Herrscherfigur, welche inmitten einer Reihe anderer Allegorien, der Klugheit, des Friedens u. a. auf der Polsterbank thront und das Ziel der herankommenden Procession bildet. Ihr zu Häupten schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. Rechts unten auf gleichem Boden mit der von links herankommenden Procession stehen Gewappnete mit Gefangenen.

Die beiden vorherrschenden Farben des Bildes sind ein schwärzliches Grün und ein Bluthroth, das ich nur mit dem der Feuerlilie vergleichen möchte. Dieses glühende Kolorit war ehemals gewiß von großer festlicher Wirkung. Jetzt empfindet man es nur noch fragmentarisch, am besten im unteren Theile, welchen die Procession der Vierundzwanzig einnimmt. Hier muß man auch den höchst feinen und geistreichen Vortrag bewundern, der nicht freier, nicht ausdrucksvoller sein könnte. Die Gesichter sehen aus wie Porträts damaliger Bürger (eines ist darunter, das dem Dante ähnlich sieht),

1) Ital. Mal. G. u. Gv. II B., S. 315.

2) Ital. Mal. G. u. Gv. II B., S. 311.

allein die jugendliche Glätte der Züge und das stolz herausgewölbte, giotteske Kinn macht doch alle wieder einander ähnlich. Diese Gesichtsforn und ein leichtes Vorneigen des Kopfes gibt ihnen ein Aussehen von Aügelegenlichkeit, von einem sympathischen Aufmerken, das sich aber wieder verhehlt und zusammennimmt in einer steinernen Würde der Körperhaltung. Es sind Menschen, die feierlich zu gutem Werke schreiten. Ein wohlwollender Rath kluger Geister tagt hinter diesen verschlossenen Stirnen, eine liebevolle Verschwörung.

Von den thronenden allegorischen Gestalten fällt gewöhnlich die „pax“ am meisten auf. Diese liebliche, musterhafte Gestalt, welche sich so sanft und lässig auf ein Ruhepolster lehnt, erinnert sofort an antike Wandgemälde. Crowe und Cavalcaselle sprechen mit



Kopf der Concordia von Ambrogio Lorenzetti.

besonderer Wärme von der „justitia“¹⁾, deren muthvoll ergebenes Emporbliden, deren ganze Haltung und Attitüde entschieden Großheit hat. Allein das Bedeutendste scheint mir doch die „concordia“ zu sein, welche den fragwürdigen Hobel auf dem Schooße liegen hat. Der edle Stil des Malers kommt hier in der anmuthigen und zugleich erhabenen Haltung und Draperie zu voller Geltung. Ein wahres Unicum ist aber ihr Gesicht. Hier ist eine Verschmelzung von sunlicher Goldheit und Seelentiefe erreicht, wie man es nicht leicht ein zweites Mal erlebt. Es ist ein mystisches Etwas, das diese Miene so reizvoll macht, ein merkwürdiges rührendes Gemisch von Zärtlichkeit und Erstaunen. Auch den näheren Nachweis, wie sehr der Künstler cum animo gearbeitet hat, gewährt das

1) Ital. Mal. G. II, S. 311.

Bild. Man sieht die ungewöhnliche Sorgfalt, womit er es hier erstrebte und erreichte, ein lebendiges Gefühl der Formenplastik durch die Richtungen des Vinselductus zu geben. Und so hat Ambrogio mit diesem einen Kopfe das altienesische Typenideal auf seinen höchsten Scheitelpunkt geführt.

Die übrigen Fresken, welche er hier gemalt, sind leider sehr ruinirt. Beinahe unkenntlich ist die Allegorie einer schlechten Regierung (nebst realistischer Darstellung ihrer Folgen) geworden. Dagegen ist die Schilderung des segensreichen Lebens unter einer guten Regierung noch ziemlich deutlich. Ein Doppelbild: links das Strafenleben einer gut verwalteten Stadt, rechts eine wohlkultivirte, fruchtbare Landschaft, beides ineinander übergeleitet durch das modium des Stadthores.

Während wir uns vorher wunderten über das spitzfindige Allegorisiren, überrascht uns hier der unbefangene Realismus, welcher nun die abstrakte Idee mit energischer Anschaulichkeit zu beleuchten wagt. Und wie naiv und lebenswürdig thut das Ambrogio! Da sieht man in den freundlichen Gassen dieses acht sienesischen Städtleins geschäftiges Volk, Bauern mit beladenen Eseln und allerlei Vieh, in den Fenstern Handwerker, ein ernstes Schneiderlein, einen Lehrer, der Schule hält. Im Vordergrund tanzen Mädchen einen Reigen, wozu eine derselben das Tamburin schlägt und singt. Diese letztere Gruppe ist von rührender Lieblichkeit und ächt aus dem Leben gegriffen; eine ähnliche Scene habe ich hier gesehen, ähnlich selbst in der Eigenart der Bewegung. Rechts durch das Thor wandert der Blick mit einem Falkenjäger in die weite Gegend hinaus, Hügel auf Hügel ab, über eine Brücke hin, an einer Burg vorbei u. s. w.

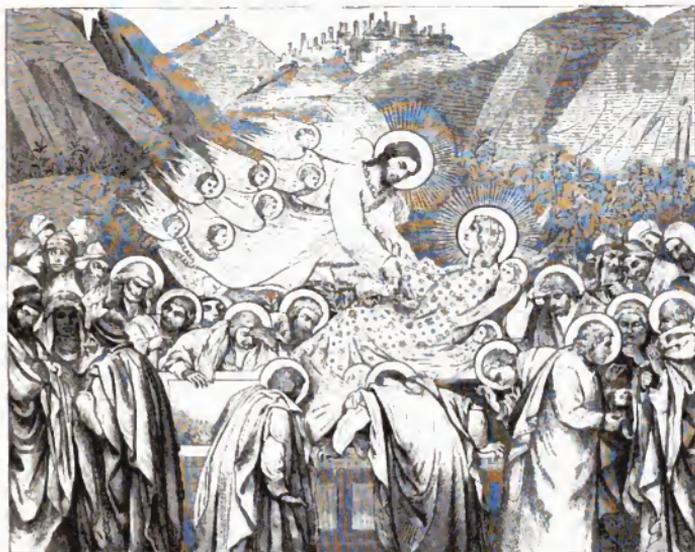
Obgleich nun diese Landschaft mehr als Folge von allerlei erfreulichen Vorstellungen (Ackerbau, Jagd, Wohlstand) gilt, wie als künstlerische Erdheinnungspotenz, so ist sie doch immerhin einer der ersten umfassenderen Versuche, welche in der Geschichte der italienischen Landschaftsmalerei aufzuweisen sind. Wir haben aber auch eins der ersten Sittenbilder vor uns; denn man kann recht wohl den linken Theil, die Schilderung des Strafenlebens, ein reines Genrebild nennen, obgleich die Gestalt der „securitas“ am Thore hinsieht. Eine vereinzelte ideale Beigabe, welche im Grunde an dem allgemeinen Gattungscharakter nicht viel verändert.

Wenn wir nun unsere chronologische Ordnung einhalten, so gelangen wir in die neben der sala del consiglio befindliche Kapelle des palazzo, welche Taddeo Bartoli (1406 und 1415) ausgemalt hat.

Was sogleich in die Augen springt, ist die wohl abgerundete Harmonie der Composition und dabei doch die kräftige Entfaltung der Motive. Taddeo hat entschieden den alten Compositionsbedingungen, von denen er sich nun einmal nicht frei zu machen wußte, das Höchstmögliche abgerungen. Auch die Draperie ist meist großartig; nur leidet sie zuweilen unter einer unerkennbaren geschäftsmäßigen Flüchtigkeit. In dem auch durch seinen landschaftlichen Hintergrund anziehenden Bilde von der Auferstehung der Jungfrau Maria¹⁾ imponirt durch unmittelbar natürlichen Wurf die Gewandung eines der Apostel, welcher sich (im Vordergrund rückwärts gesehen) über die Brustung des Grabes beugt. Auch seine Stellung ist trefflich abgelauscht. Ueberhaupt erscheinen die Gestalten mit wenig Ausnahmen frei und ungezwungen selbst bei schwieriger Bewegung. Das besondere

1) Christus schwebt umgeben von Cherubim herab und hebt seine Mutter selbst aus dem Grabe. Dies ist meines Wissens ungewöhnlich. E. Förster bezeichnet dies Bild in seinen Denkmälen der ital. Malerei, Bd. II, S. 7, fälschlich als eine Grablegung Mariä.

Talent des Malers, schwebende Figuren darzustellen (vgl. Crowe und Cavalcaffelle, B. II, S. 326) zeigt sich hier wieder an den Engeln der Dedewölbung. Man bemerkt auch rechts vom Altar über dem Fenster die Gestalt mit dem flügelartig emporgelüfteten Mantel. Allein trotzallem erhält man doch den Eindruck des beginnenden Verfalls dieser Totalkunst. Die Köpfe, besonders diejenigen der Helden, Staatsmänner u., welche der Künstler zu würdiger Repräsentation des Rathhauses hat malen müssen, erscheinen neben jenen eines Simone und Ambrogio roh und stumpf. Die Augäpfel sind meist lichtlos gelassen, dabei viel Weiß sichtbar. So entsteht ein Ausdruck von blödem Stieren, der durch einen festgeschlossenen Mund noch verstärkt wird. Das Kolorit hat da und dort, namentlich wo

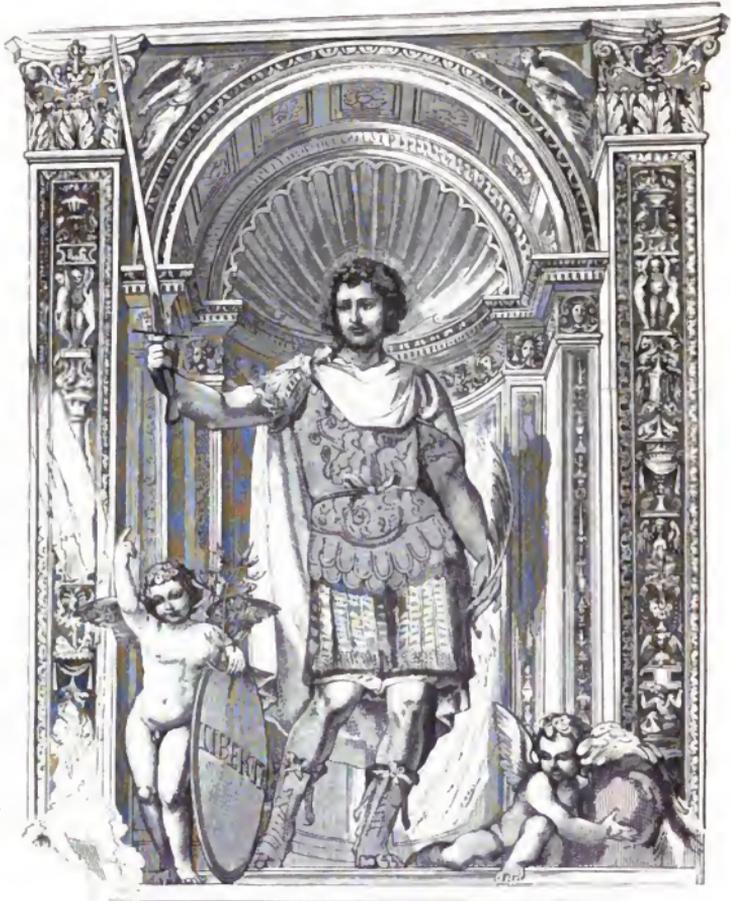


Auferstehung Mariä von Taddeo Bartoli.

das Motiv der Lichtausstrahlung heiliger Personen verwendet ist, eine beslehende Kraft, aber häufiger wirkt es übel materiell. Zugleich geht der resolute Vortrag oft sehr ins Grobe und Handwerksmäßige. Wenn auch hiebei ein guter Theil der Schuld auf Verjährung und Uebermalung fallen mag, so vermessen wir mit Recht im ganzen Gepräge der Darstellung den selbständigen künstlerischen Fonds.

Und nun noch einen flüchtigen Blick auf den Altweibersommer dieser sienesischen Kunstblüthe! Da sehen wir an einem Pfeiler der sala del consiglio einen S. Bernardino von Sano di Pietro. Sano verfolgt uns mit dieser Jammergestalt in der ganzen Stadt an allen Ecken und Enden. Man mag hingehen, wo man will, überall steht der geheimnißvolle Graurock da mit seiner goldstrahlenden Bibel oder Christi Namen in der Hand. Kleine, graue, sturrische Augen, fächerartige Falten an den äußeren Wimperwinkeln blasse, eingeschnurrte Wangen und gepißte Lippen kennzeichnen ihn, und man heißt ihn

nicht übel den „suecia ficht“, den Feigenlutscher. Erfreulicher ist die im unteren Stod (1. Saal des uffizio del commune) befindliche Krönung Mariä; es ist sein bestes Bild (v. J. 1445). Die goldenen Stickereien auf dem weißen Kleide der Maria sind mit



S. Viterio von Sedema.

unübertrefflicher Feinlichkeit gemalt. Christus ist nicht unshön, auch die Hände haben noch die alte Feinheit. Aber die schmalgeschlitzten Augen sind hier doch etwas gar zu chinesisch.

Sold ein kümmerliches Aufwärmen alter Formen ist wenig erquicklich, wenn man den frischen, großen Aufschwung der florentinischen, umbrischen und lombardischen Zeit-

genossen kennt. Und deshalb gewährt es auch einen wahren Trost, nun zum Schluß noch einen Widerstrahl derselben vor Augen zu bekommen in den Figuren des S. Alfano, S. Bernardo und S. Vittorio, welche Sodoma in demselben Saale (1529 und 1534) gemalt hat. Alle drei Kompositionen gehören der Glanzzeit des Künstlers an; am meisten Intensivität hat aber diejenige des S. Vittorio. Er hat ihn wie einen in üppiger Jugend blühenden römischen Imperator aufgefaßt, aber zugleich — ein seltener Beweis von Tiefe in dieser häufig etwas oberflächlich gelaunten Künstlernatur — einen Zug von Wehmuth in die Miene gelegt. — Die ganze Gestalt ist von raffaelischem Schwung, der nur in den Beinen etwas in's Schlangenhafte getrieben ist. Der kleine blumenbekränzte Putte zur Rechten mit Schild und Lorbeer erinnert an den Putten (mit Festons) von Raffael, welcher sich in der accademia di S. Luca zu Rom befindet. Die Pinselschraffirung ist wieder von sehr wohlthuernder Weichheit, wie meistens bei Sodoma. Das Kolorit (röthlich dämmernder Grundton, nur leicht gemildert durch ein ruhiges Graublau, das Sodoma gern anwendet und das ich pflaumenfarbig nennen möchte) ist von einer in der Frescomalerei kaum übertroffenen Wärme und Satttheit. Ueberhaupt expektorirt Sodoma selten eine so ächte durchgehende Formbeseelung und ich halte diesen S. Vittorio neben dem Fresco des Eeus homo in der Stadtgalerie und des kreuztragenden Christus im Kloster Mont' oliveto maggiore für die beste Arbeit dieses Malers, der sonst nur zu häufig durch eine gewichtlose Plausibilität das Auge des Betrachters zu bestechen pflegt.

Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Voltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Die flämische und die holländische Schule. — Genre, Landschaft, Thierstud., Stillleben u. s. w. — Niederländische Handzeichnungen.

(Schluß.)

Der ältere Jan van der Meer, der Landschaftsmaler von Haarlem, ist nicht nur der Urheber der schönen klaren Ansicht seiner Vaterstadt, sondern sicherlich, wie wir bereits sagten, auch des herrlichen Dünenbildes, das man früher dem Delft'schen van der Meer zuschreiben wollte. Es ist aber wohl kaum ein gleich kräftiges, haltungsvolles und schlicht poetisches Bild von diesem zu finden.

Mitteninne zwischen ihm und Rembrandt steht ein Landschaftsmaler, von dem die Galerie Suermondt das einzige nachweisbare Bild besitzt: Hercules Seger's. Es ist eine hügelige Gegend, die gerade dem unteren Rande des Bildes parallel von einem Flusse durchschnitten wird; an diesem liegt eine Ortschaft mit Kirchturm und Windmühle, und der Blick schweift dann weit über eine Ebene hin. Maßvolle Schlichtheit, bräunlicher Ton, Wahrheit und Feinheit in der Luftwirkung, glückliche Belebung aller Partien bei schein-

barer Einförmigkeit sind die hervorragenden Eigenschaften. Das Inventar von Rembrandt's Sammlung enthält acht Gemälde dieses Künstlers, den also sein großer Zeitgenosse sehr geschätzt haben muß. Seine Spuren müßte man jetzt weiter nachgehen. Dieses Bild, das mit dem vollen Namen

Herwiles Siegers

bezeichnet ist, sowie seine Abirungen, die man im Reichsmuseum zu Amsterdam kennen lernen kann, gewähren genügenden Anhalt.

Sieben Bilder von Art van der Meer zeigen diesen großen Meister in vollständiger Weise als Maler von Mondscheinlandschaften, winterlichen Scenerien und Feuersbrünsten. Zu den schönsten gehört ein kleines, sehr zartes, besonders reizend componirtes Bild aus der Schönborn'schen Galerie in Wien, und von besonderer Wichtigkeit ist die Feuersbrunst des alten Stadthauses von Amsterdam (1652). Wir meinen nicht das Bildchen, auf welchem man das brennende Gebäude selbst erblickt, ein sehr effectvolles Stück, sondern ein anderes; weit größeres Gemälde, auf welchem der Feuerschein nur aus der Ferne wirkt und Luft und Wasser durch seinen Widerschein erhellt, während das Anseher mit seinen Häusern in tiefem, nächtlichem Dunkel daliegt; die Wirkung ist eine hochpoetische.

Overdingen ist durch ein gutes kleineres Bild, J. Mombouts durch eine schöne Waldlandschaft vertreten. Ein Gemälde von dem älteren Salomon van Ruisdael gehört nicht zu den gewöhnlichen. Ein Fluß mit steil abfallendem Ufer, ein Segelboot und kleinere Barken auf dem Wasser, dessen Fläche von einem Streiflicht getroffen wird. Die Stimmung ist kühl und zart; nur daß der Grund unter den Wolken etwas durchgewachsen, ist zu bedauern.

In einer beispiellosen Vielseitigkeit ist der größte Genius der holländischen Landschaftsmalerei, Jacob van Ruisdael, hier zu finden, von dem eigentlich nur eine Winterlandschaft fehlt. Die Ansicht eines Landhauses mit verwildertem Park und einer Gesellschaft am Springbrunnen ist eigentlich mehr eine Studie nach der Wirklichkeit als ein durchgeführtes Bild, hat aber um der Schlichtheit und der gedämpften, feinen Stimmung willen Interesse. Von den übrigen vier Bildern ist jedes ersten Ranges. Zunächst das Innere eines Waldes mit stehendem Gewässer, das nur von Euten belebt wird, und mit hohen Bäumen von schöner Silhouette, von unbeschreiblicher Poesie, still, melancholisch. Dann eine Ansicht der Stadt Harlem, vorn die Bleiche bei dem Dorfe Doerween. Ruisdael hat mehrmals einen ähnlichen Vorwurf aus der Umgebung seiner Vaterstadt gewählt; nahe verwandte Bilder befinden sich im Museum des Haag, in dem zu Amsterdam (Dipper'sche Sammlung), ein sehr hübsches kleines gehört zu den letzten Erwerbungen des Berliner Museums. Das Suermondt'sche ist aber wohl das schönste von allen. Bei jedem dieser Bilder, bemerkt Waagen, stellte sich Ruisdael eine andere künstlerische Aufgabe. Stimmung und Lichtwirkung sind verschieden, mag auch die landschaftliche Ansicht die gleiche sein. Das Bild im Haag ist sonnig, hier dagegen war es die Absicht des Künstlers, „mit Ausnahme der sonnenbeschienenen Wolken, alle Gegenstände in einem tieferen oder lichterem Halbunkel zu halten. Auch in den hellsten Stellen ist daher die Wirkung der Sonne noch von leichtem Gewölk verschleiert.“ Wer Holland kennt, der





MACTIC

weiß, wie bezeichnend gerade diese Beleuchtung für den dortigen landschaftlichen Charakter ist. Eine Fülle von Einzelheiten taucht in dieser Ebene auf, Ziegelbächer der Gehöfte vorn, mannigfach durchschnittenes Terrain, Felder, Gebüsch, die ferne Stadt; alles ist aber bei schärfster Bestimmtheit doch durch die Harmonie des Tones wunderbar zusammengehalten, und diese Halblicht Wirkung, in sich wieder höchst mannigfach abgefinst, ist von höchster dichterischer Feinheit.

Noch viel seltener sind Ansichten aus dem Innern einer Stadt von Jacob Nuisdael. Aus eigener Anschauung kennen wir nur zwei, im Museum zu Rotterdam und hier. Der Gegenstand ist in beiden der nämliche, der Damplatz in Amsterdam mit der alten Stadtwage und einer figurenreichen Marktszene im Vordergrunde, in gedämpftem, zartem Silbertone. Die Figuren werden dem Egton van der Meer zugeschrieben, dem sie in der That sehr nahe kommen. — Die düstere Marine endlich, mit hohen Wogen, wild aufsteigendem Sturm und unheimlichen Streiflichtern, welche das Gewölk durchbrechen, kennen unsere Leser bereits, da der vierte Band der Zeitschrift *Flameng's* Radirung danach gebracht hat. Bürger hat mit Recht bemerkt, daß niemals ein eigentlicher Marinemaler vom Fach etwas so Großartiges geschaffen.

Die Landschaft von Hobbema, die wir jetzt unsern Lesern in *Flameng's* Radirung mittheilen, eine Fährte im Walde, mit dem Namen des Meisters bezeichnet, ist leider von Berliner Museum verschmäht worden. Das Bild stammt aus England, ist zweimal im Katalog von Smith beschrieben worden, welcher übersehen, daß es in beiden Fällen dasselbe war, befand sich im vorigen Jahre, als Eigenthum des Herrn Sedelmeyer, auf der Ausstellung aus Wiener Privatbesitz und erweckte dort allgemeine Bewunderung. Vielleicht hört es ein wenig, daß die Wolken fast zu schwer und daß im Wasser der Grund etwas durchgewachsen ist, aber es ist sonst in jeder Hinsicht eine Arbeit von vorzüglichster Qualität, bei ungemeiner Durchführung doch weicherhalt und frei. Eine Beschreibung der Komposition wird uns durch die Abbildung erspart. Die große Fläche des stillen Wassers, welche sich durch das ganze Bild zieht, die Baumpartien in ihrer charaktervollen Mannigfaltigkeit, der Blick in die Ebene zur Linken mit zerstreuten Bäumen und hellem Sonnenlichte offenbaren alle großen Eigenschaften des Meisters in musterhafter Weise. Dazu kommen eine ungewöhnliche Schönheit in der Anordnung der Massen, eine wunderbar feine Luftperspektive und eine unübertreffliche, wirkungsvolle Vertheilung des Lichtes.

Wir erwähnen noch zwei sehr gute kleine Seebilder von Willem van de Velde und von Kenier Rooms, genannt Zeeman. Unter den Architekturmälern ragt Emanuel de Wit mit seiner eifeltvoll beleuchteten, kräftig und kühn geualten Innenansicht der „Groote Kerk“ zu Amsterdam, mit zahlreichen Figuren, über alle Anderen hervor. Auch N. van Vliet, Saenredam, Delorme verdienen Beachtung.

Die empfindlichsten Läden der Berliner Galerie hat der Suermondt'sche Ankauf auf einen Schlag ausgefüllt, ihr, wie zu Düster, van der Meer van Delft, Brouwer, Gonzales Coques, so auch zu Paul Potter, Hondeloeter, Adriaen van de Velde verholfen. Der Paul Potter ist keines jener Bilder, welche uns den Meister in jener eminenten Plastik der Formen, jener großartigen Individualisierung der einzelnen Thiere, besonders des Rindviehes, vorführen, die ihn nameutlich berühmt gemacht haben. Der landschaftliche Charakter überwiegt, das Gehölg beim Haag ist dargestellt mit der sechs-spännigen Kutsche des Prinzen von Oranien, der eben zur Jagd fährt, mit der Meute, mehreren Jägern und einigen Kindern, welchen der Jagdzug begegnet. Die Staffage ist

im Maßstabe ganz klein, aber mit der schärfsten Accurateſſe ausgeführt, auch die Stämme und das Laub des herbstlichen Waldes sind, bei ganz klarer, kühler Morgenluft, mit der größten Feinheit behandelt. Es ist eine außerordentliche Leistung der malerischen Technik, ein Triumph realistisch-er Bestimmtheit, schon durch den Gegenstand für den Meister ungewöhnlich. Die Bezeichnung giebt den vollen Namen und die Jahrszahl 1652 an; das ist also zwei Jahre vor Paul Potter's frühem Tode. Das Bild gleichen Gegenstandes in der Dresdner Galerie ist nur eine untergeordnete Kopie.

Nicht nur der bedeutendste holländische Federwich-Maler Melchior de Hondtcoeter, sondern auch Adriaen van Utrecht und Giacomo Victors sind durch treffliche größere Bilder vertreten. Von Adriaen van de Velde, nächst Potter dem bedeutendsten holländischen Thiermaler, ist hier ein seltenes Kleinod aus der Schönborn'schen Galerie vorhanden: eine Landschaft mit einem Fluſſe und weidenden Pferden auf einer Halbinsel, voll Geschmacks in der Anordnung, von feinsten Zeichnung und zartestem Naturgefühl. Von Philip Wouverman besaß Herr Suermondt schon lange eine ziemlich frühe, breit behandelte Winterlandschaft mit steilen Felspartien. Dazu kamen später zwei an Haltung und an feiner Behandlung der kleinen Figuren ganz ausgezeichnete Werke, der Ausbruch zur Jagd, aus der Sammlung Schönborn in Wien, und der Eingang einer Schmiede aus der Galerie von Pommersfelden.

Albert Cuyp finden wir in Bildnissen, Thierstücken, Stilleben, und auf der Höhe seiner Meisterschaft, im vollen Zauber jenes klaren, goldigen Sonnenlichtes, das er oft so poetisch über seine Landschaften ergießt, namentlich in einem kleinen Bilde, das in der Komposition einem größeren zu Rotterdam gleicht, in der Behandlung aber weit vorzüglich als letzteres ist: ein breiter, spiegelklarer Fluß mit Booten, rechts ein scharf abfallendes Felsenufer, einige Kühe am Wasser, dunstige Ferne und glühendes Abendlicht. Von Govaert Camphuyzen, dem Nachfolger Cuyp's, ist ein mit dem Namen bezeichnetes Bild, eine brütende Henne im Neste, vorhanden; vielleicht darf man ihm aber noch ein zweites Bild verwandten Gegenstandes, das jetzt für Cuyp gilt, zuschreiben.

Unter den Malern von Stilleben finden wir Kalf, Weenix, Pieter Potter, den Vater des großen Paul, sehr gut vertreten, ebenso A. van Beyeren durch zwei ziemlich große Bilder, unter denen ein Fischstück, 1661 datirt, ganz vorzüglich ist. Dann sind noch zwei Fischbilder von J. van Dnyen und eins, datirt 1668, von dem sehr seltenen und in diesem Gegenstande bei aller Schlichtheit höchst meisterhaften Jakob Gillig vorhanden. Das ganz kleine Stilleben von Philip Angel, bezeichnet 1650, ist auch wegen des Urhebers, der Maler und Schriftsteller war, eine interessante Seltenheit. Von Jan wie von Cornelis de Heem sind kleine Fruchtstücke da, jedes sorgfältig durchgeführt und fein abgewogen, von Rachel Ruysch ein hübscher Blumenstrauß, von Jan van Goyen endlich, dem letzten großen Maler Hollands, zwei größere Blumenstücke aus der Galerie Schönborn, wie sie überhaupt kaum besser zu finden sind. Höchster Geschmacks in der Anordnung, Feinheit der Zeichnung und volle Naturwahrheit, farbenfrohe Heiterkeit, vollendete Durchführung bis in das Kleinste und zugleich echt malerisches Gefühl treffen hier zusammen.

Wie unter den Gemälden, so überwiegt auch unter den Handzeichnungen der Zahl nach die niederländische Schule, aber man nimmt sofort wahr, daß Herr Suermondt niemals sich zur Aufgabe gemacht hat, Zeichnungen massenhaft zu kaufen, sondern daß er stets das richtige Prinzip verfolgte, bei allen Gelegenheiten, die sich darboten, namentlich

bei großen Versteigerungen, nur auf einzelne Blätter von wirklich hervorragendem Werthe auszugehen, an deren Erwerb er dann freilich oft auch die größten Summen setzte. Gleichgültiges ist hier kaum vorhanden, und die Meister erscheinen stets in vorzüglichster Qualität.

Von Rubens finden wir das höchst charaktervolle Bildniß seines Beichtvaters, in verschiedenfarbigen Stiften und leicht getuschelt, von van Dyck vier Blätter, zunächst das vorzügliche Porträt des Malers Stalcent, Original der Radirung, in Kreide und leicht



Nach einer Aetzzeichnung von Jan van der Meer von Tölst.

getuschelt, dann die Entwürfe für das große Bildniß der Prinzessin Brignole-Sale in Genua, für eine figurenreiche Pietas, endlich zwei Wappenherolde, in Kreide auf bläulichen Papier, einem Blatte in der Albertina sehr ähnlich. Jordacens wird durch ein Aquarell mit seinem Lieblingsgegenstande, dem Dreikönigsfeste, vertreten, mit dem Namen versehen und vom 31. Juli 1628 datirt. Der alte Pieter Brueghel tritt uns in einem Blatte mit allerlei Studien, trinkenden Bauernburschen, zärtlichen Paaren u. s. w. ganz köstlich entgegen. Gerade hier erscheint er sichtlich als der Vorläufer des Adriaen Brouwer, dessen Handzeichnungen höchst selten sind, von dem wir aber hier zehn Blätter finden. Ein aquarellirtes Blatt zeigt eine Frau, die einen Burschen taufte, daneben ein Trinker mit einem Kinde; dann sehen wir zahlreiche genrehafte Episoden aus der Bauernwelt, Wirthshaus- und Tanzscenen, einen Quackhalber unter Landleuten. Das interessanteste Blatt ist eine leicht getuschelte Federzeichnung mit verschiedenen Studien, darunter ein in

den Stuhl zurückgelehnter Raucher, ein Pube, der ein Schwein am Schwanz packt, ein Kerl mit einem Blasebalg. Sehr originell ist ein Blatt mit fünfunddreißig kleinen Figuren von Teniers, einen festlichen Aufzug mit wandelnden Paaren aus der besseren Gesellschaft und zahlreiche Zuschauer darstellend.

Zeichnungen von Frans Hals sind sonst kaum aufzutreiben. Der stehende Herr, an einen Stuhl gelehnt, ist eine Porträtstudie von höchster Lebendigkeit und fester Sicherheit, in schwarzer Kreide und von echt malerischer Breite. Nicht minder imponierend erscheint aber Rembrandt; die wichtigste seiner vierzehn Zeichnungen ist ein Nothstift-Blatt, ein sitzender Greis, die Studie für einen der beiden Philosophen im Louvre, im Kopfe mit dem Joseph auf der heiligen Familie der Suermondt'schen Sammlung übereinstimmend. Dazu verschiedene biblische Scenen, die Beschneidung, der Verkauf Joseph's, Tobia's Heilung, eine Gruppe von Schriftgelehrten, Deianira und der Kentaur, Gestalten und Gruppen aus dem gewöhnlichen Leben, Landschaften, auch die Ansicht des Stadthofs aus Amsterdam.

Um nicht in eine bloße Aufzählung zu verfallen, wollen wir nur noch wenige Blätter anderer Meister namhaft machen. Eine Spinnerin von Nicolaus Maes, in schwarzer Kreide, Nothstift und Tusche, bei sicherster Feststellung der koloristischen Wirkung, erinnert an das Gemälde des Museums van der Hoop in Amsterdam. Die Halbfigur einer sitzenden Magd vom Delft'schen van der Meer, Studie zu einem Bilde bei Herrn Dufour in Marseille, ist ein größeres, in Nothstift zart und vollendet durchgeführtes Blatt. (S. d. Abbild.) Von Metsu finden wir zwei, von Terburg vier, von A. van Ostade elf Blätter. Ein leicht kolorirtes Blatt von Jacob van Ruysdael, ein Abhang mit Felsen, Bäumen, weidenden Kindern, ist eine sehr zart durchgeführte Studie, ganz bildmäßig in der Wirkung. Unter mehreren andern Zeichnungen von ihm finden wir die Innenaufsicht der „Grooten Kerl“ zu Amsterdam, Studie zu dem einzigen Gemälde dieser Art, das von ihm existirt, bei Lord Bute in London. Unter acht vorzüglichen Thierstudien von Paul Potter kommen auch Hunde für das Gemälde der Suermondt'schen Sammlung vor. Aercamp, A. Cuyp, van Goijen, Salomon Ruysdael, E. van de Velde, A. und W. van de Velde, Waterloo, Hercules Segers, Roland Hogman, E. de Blioger, Du Jardin, Berghem wollen wir nur noch vor Anderen erwähnen.



Die Welt-Ausstellung in Philadelphia 1876.

Mit Abbildung.

Ihrem Wunsche, ich möge Ihnen einen orientirenden Bericht über die projectirte Philadelphia'sche Weltausstellung senden, komme ich hiermit nach, und zwar um so lieber, als es nunmehr über allen Zweifel erhaben zu sein scheint, daß die Ausstellung, mancherlei Schwierigkeiten und Anfeindungen zum Trotz, wirklich stattfinden werde. Die Elemente dazu sind wenigstens vorhanden, und es wird nur der allgemeinen Theilnehmung der Welt bedürfen, um die Ausstellung wirklich zu dem zu machen, was sie sein soll.

Der Schwierigkeiten, welche sich dem Unternehmen in den Weg stellten, waren mancherlei. Zum Ersten galt es die Frage zu entscheiden, ob man überhaupt eine internationale Feier veranstalten sollte, oder nicht. Bekanntlich wurde am 4. Juli 1776 von den in Philadelphia versammelten Delegirten der konföderirten Kolonien die Unabhängigkeitserklärung erlassen, und die hundertjährige Wiederkehr dieses Geburtstages der Republik soll durch die Feier verberlicht werden. Eine zahlreiche Partei behauptete, und vielleicht mit Recht, daß eine nationale Feier, quasi ein Familienfest, der Sache am besten entsprechen würde; doch siegte endlich der internationale Gedanke, und so wurde denn die Weltausstellung beschlossen. Nachdem dieser Punkt festgesetzt war, stellte sich sofort eine zweite Schwierigkeit heraus, die zwar nie ganz offen zu Tage trat, wohl aber gerade deswegen um so verderblicher wirkte: — die Eifersüchtelei nämlich, welche zwischen den verschiedenen Theilen und Städten des Landes existirt und sich oft auf lächerliche Weise bemerkbar macht. Man gönnte der Stadt Philadelphia, zumal von Seiten der größeren Rivalinnen, die Ehre (und den Gewinn?) der Ausstellung nicht, obgleich doch nichts selbstverständlicher hätte sein sollen, als daß die Feier der Unabhängigkeitserklärung da stattfinden müsse, wo sie zuerst verkündet wurde. Eine dritte Schwierigkeit, und zwar eine sehr fatale, erwuchs ferner aus der Apathie des Kongresses der Vereinigten Staaten, der, theils aus falscher Sparsamkeit, theils aber wohl auch in Folge der erwähnten Eifersüchtelei, sich bis jetzt geweigert hat, der Ausstellung irgend etwas Anderes zuzuwenden, als schöne Redensarten und „moralische“ Unterstützung, mit denen man bekanntlich keine Glaspaläste baut. Eine vierte Schwierigkeit endlich ist in der weit verbreiteten, leider durch andere Erfahrungen nur zu sehr gerechtfertigten Furcht zu suchen, die ganze Geschichte möchte in eine großartige „Dobbery“ ausschlagen, wobei das meiste Geld an den schamhügeligen Fingern eines „Kinges“ (auf gut Deutsch: einer organisierten Gaunerbande) hängen bleiben werde. Daß sich unter solchen Verhältnissen dennoch Männer fanden, welche den Muth hatten, dem Unternehmen ihre Kräfte zu widmen, bleibt nicht genug zu verwundern.

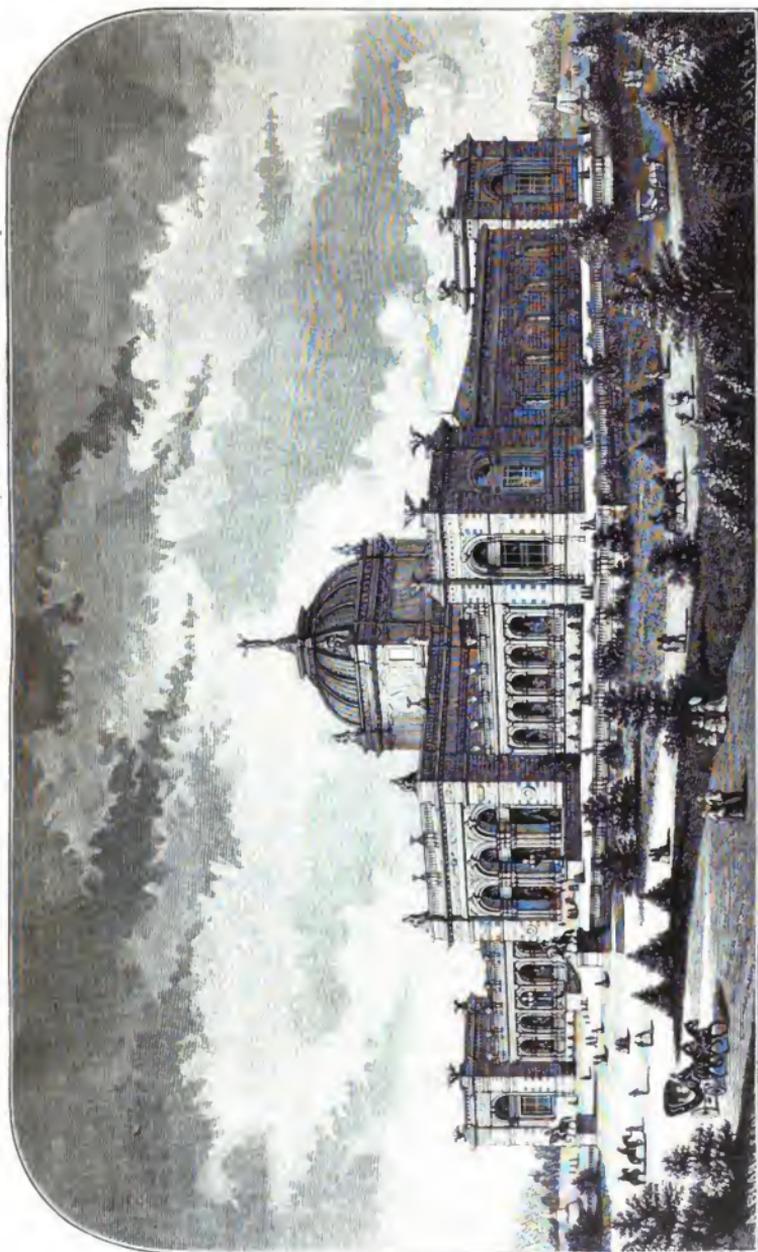
Die Sache entwickelte sich nun folgendermaßen. Am 3. März 1871 unterzeichnete der Präsident eine vom Kongreß angenommene Akte, durch welche zwar die internationale Ausstellung zur nationalen Angelegenheit erhoben und der Präsident ermächtigt wurde, eine Kommission zur Ausführung des Projectes zu ernennen, sowie fremde Nationen zur Theilnehmung einzuladen, welcher aber das Proviso angehängt war, daß die ganze Ausstellung der Regierung keinerlei Unkosten verursachen dürfe! Sodann wurde am 2. Juni 1872 eine zweite Akte erlassen, welche eine Finanzbehörde ins Leben rief, der man gnädiglich das Recht ertheilte, 10,000,000 Dollars — zusammen zu betteln, respective Aktien bis zu diesem Betrage auszugeben und Prioritäten

auf ihr noch zu erlangendes Eigenthum zu fundiren, wiederum aber mit dem hochweisen Provisor, welcher schon die erste Aste verunzierte. Da durch diese Großmuth nichts in die Kasse der „United States Centennial Commission“ kam, Vektore mithin ebenso machtlos blieb wie zuvor, so stellte am 4. Nov. 1872 die Stadt Philadelphia, welche natürlich das meiste Interesse an der Sache hatte, 50,000 Dollars zur Verfügung, um die laufenden Ausgaben der Kommission zu beden und die Organisation des „Centennial Board of Finance“ zu ermöglichen. Durch die Erwählung des Herrn D. T. Goshorn von Ohio zum General-Direktor der Ausstellung (von seiner Tüchtigkeit zu diesem Amte wird von vielen Seiten Gutes berichtet), erhielt sodann die ganze Angelegenheit eine einheitliche Leitung, und man machte sich nun rasch an die Ausarbeitung der nöthigen Details. Die Schwierigkeiten hörten aber trotzdem nicht auf, denn kaum hatte sich der „Board of Finance“ organisiert und seine Thätigkeit ordentlich begonnen, als die Krisis von 1873 über das Land hereinbrach und alle Hoffnungen wieder zu vernichten drohte. So waren denn im Mai 1874, nach dem letzten gedruckten Berichte, welcher bis jetzt vorliegt, statt der gewünschten 10,000,000 Dollars erst 4,405,000 subskribirt, und davon hatte der Staat Pennsylvania 1,000,000 Dollars, die Stadt Philadelphia 1,500,000 Dollars, der Staat New-Jersey 100,000 Dollars beigezahlt, während durch Privatsubskriptionen innerhalb des Staates Pennsylvania 1,772,000 aufgebracht worden waren, so daß, als Ergebnis der Sammlungen in allen übrigen Theilen der Union, nur noch das erbärmliche Stückchen von 33,000 Dollars übrig bleibt. Neuerdings hat man nun durch Herstellung und Verkauf einer ebenfalls vom Kongreß autorisirten (aber, wie gewohnt, ohne Kosten für die Regierung zu beschaffenden) „Centennial“-Medaille ein weitergehendes Interesse im Volke zu erregen gesucht, auch haben sich in verschiedenen Theilen des Landes Frauen-Komitees zur Vetreibung der Gelegenheit gebildet. Angesichts aller dieser Veranstaltungen darf man nun wohl getrost annehmen, die Kommission werde, zumal wenn man die bei der Ausstellung zu erwartenden Einnahmen mit hinzurechnet, die nöthigen Gelder ohne weitere Schwierigkeiten aufzutreiben, selbst wenn der Kongreß die 3,000,000 Dollars, um deren Bewilligung er vor seiner Vertagung energisch bestrimmt wurde, endgiltig verweigern sollte.

Die Ausstellung wird am 19. April 1876 eröffnet werden. Als Lokal ist der Kommission von der Stadt Philadelphia der schöne Fairmount Park temporär überwiesen worden, und die Philadelphier behaupten, es sei noch nie eine Weltausstellung auf einem so schönen und so bequem gelegenen Terrain abgehalten worden. Die Zahl der in Aussicht genommenen Gebäude beträuft sich auf fünf, und zwar:

- 1) Eine Kunsthalle (schon im Bau begriffen).
- 2) Eine Hauptausstellungshalle (ebenfalls im Bau begriffen).
- 3) Ein Garten-Ausstellungs-Gebäude.
- 4) Eine Maschinenhalle.
- 5) Eine Halle für die Ackerbau-Ausstellung.

Der Plan, nach welchem das Arrangement der ausgestellten Objekte in der Haupthalle vorgenommen werden soll, begreift sowohl das geographische als das systematische Prinzip in sich, natürlich mit Ausschließung derjenigen Objekte, welche sich in den verschiedenen obengenannten Einzelgebäuden zusammensuchen werden. Dabei ist jedoch der Grundriß des Gebäudes nicht oval, wie 1867 in Paris, sondern er bildet ein langes Parallelogrammen, mit breiten Gängen zwischen den Departements, und engeren zwischen den verschiedenen Gruppen. Von dem früher angenommenen, umfangreicheren und prächtigeren Entwurfe der Architekten Vaux und Radford, in New-York, hat man jetzt wohlweislich Abstand genommen und hat dafür einen Entwurf des Herrn Henry Fittit, des Ingenieurs der Kommission, subtitulirt, dessen Hauptbestreben es ist, Kompaktheit mit Billigkeit und möglichstem Schutze der Ausstellungsobjekte zu vereinigen. Es steht überhaupt zu hoffen, daß die Ausstellung manche der Fehler vermeiden werde, welche bei früheren, ähnlichen Gelegenheiten begangen wurden. Wenigstens haben die Agenten der Kommission, welche Wien besuchten und die Berichte über andere Ausstellungen studirten, ihr Hauptaugenmerk, wie dies aus ihren eigenen Berichten hervorgeht, auf diese Fehler gerichtet. Vor allem ist es der Wunsch der Kommission, die Gebäude so zeitig wie möglich



Entwurf zu der Ausstellung der Weltausstellung in Philadelphia 1876.

Zeichnung für Vitencher & Sohn, X.

Zeichnung von Quarenstam & Vack in Vorpommern

Gezeichnet von G. W. Grawert.

fertig zu stellen, damit die Installation ohne Uebereilung vor sich gehen könne; die Transportmittel zur Beförderung der Güter nach dem Ausstellungsplatze so viel wie möglich zu vermehren und für gehörige Erleichterung des Personenverkehrs Sorge zu tragen.

Als System der Klassifikation gilt Folgendes:

- I. Rohmaterialien. — Minerale, Pflanzstoffe, thierische Stoffe.
- II. Materialien und Fabrikate, welche als Nahrungsmittel, oder in den Gewerben verwandt werden, als Resultat extractiver oder kombinirender Prozesse.
- III. Textile und Filz-Fabrikate; Kostüm und menschlicher Schmuck.
- IV. Meubles und Fabrikate zum allgemeinen Gebrauch in der Konstruktion und im Wohnhaus.
- V. Werkzeuge, Geräthschaften, Maschinen und Prozesse.
- VI. Bewegungsmittel und Transportation.
- VII. Apparate und Methoden zur Vermehrung und Verbreitung des Wissens.
- VIII. Ingenieur-Wesen, Architektur u. s. w.
- IX. Plastische und graphische Künste.
- X. Objekte zur Verdeutlichung der Bestrebungen zur physischen, intellektuellen und moralischen Hebung des Menschen.

Jedes dieser zehn Departements zerfällt wieder in zehn Gruppen, jede Gruppe in zehn Klassen, je nach Bedürfniß. Als Basis dient dem Systeme der Gedanke, die Stufenreihe darzustellen, in welcher sich nach und nach, in immer steigender Verfeinerung, und jedes Mal im Dienste einer höheren Idee, aus den rohen, von der Natur gebotenen Materialien die Produkte der menschlichen Thätigkeit entwickeln.

An dieser Stelle ist selbstverständlich das 9. Departement von hervorbringendem Interesse, und ich weime daher auch nur diesem eine etwas eingehendere Beschreibung.

Das Gebäude, welches zur Aufnahme dieses Departements bestimmt ist, unterscheidet sich von den anderen dadurch, daß es permanent ist. Es soll, als öffentliches Kunstmuseum, künftigen Generationen eine Erinnerung an die Feier des Jahres 1876 sein und soll zugleich als nationales Denkmal der großen Thaten des ersten Jahrhunderts der Republik dienen. Auch bei diesem Gebäude hat man, aus schon gemeldeten Rücksichten, einen früher angenommenen, großartigen Plan (entworfen von Collins und Autenrieth in Philadelphia) zurückgelegt und hat sich mit einem bescheideneren begnügt, dessen Urheber Herr H. W. Schwarzmann ist. Eine Beschreibung des Gebäudes unterlasse ich, da der beigelegte Holzschnitt*) eine genügende Idee von dem Charakter desselben giebt. Zu weiterem Verständniß füge ich nur hinzu, daß die Länge 365 Fuß, die Breite 210 Fuß beträgt, und daß die Materialien durchaus Stein und Eisen sind, das Gebäude mithin vollständig feuerfest sein wird. Die Kosten, welche von dem Staat Pennsylvania und der Stadt Philadelphia getragen werden, belaufen sich, laut Kontrakt, auf 1,199,273 Dollars. Der Bau muß am 1. Febr. 1876 fertig sein. Für jeden weiteren Tag zählt der Unternehmer 1200 Dollars Strafe; dagegen erhält er 1200 Dollars für den Tag, falls er vor dem 1. December 1875 fertig wird.

Das 9. Departement wird in folgende Gruppen zerfallen: Bildhauerei, Malerei, Zeichnen, Stecherei und Stempelschneiderei, Chromolithographie und Lithographie, Photographie in allen möglichen Unterabtheilungen, gewerbliche Musterzeichnungen, Mosaik und eingelegte Arbeit, architektonische Zeichnungen und Modelle, Decoration und Meublement von Innentäumen, Landschaftsgärtnerei.

Das detaillierte Programm dieser Abtheilung, mit den Instruktionen für die Aussteller, ist noch nicht erschienen. Sobald es veröffentlicht wird, werde ich nicht verfehlen, es Ihnen zuzufenden.

Der Tempel also, in welchem das neue Völkerfest gefeiert werden soll, wird zur rechten

*) Diesen Holzschnitt verdanken die Leser der „Zeitschrift“ der gütigen Vermittlung des Herrn H. B. Crover, Herausgeber des „Centennial“, eines in Philadelphia erscheinenden Blattes, welches sich die Veröffentlichung aller die Ausstellung betreffenden Bekanntmachungen, Neuigkeiten u. s. w. zur Aufgabe gemacht hat.

Zeit fertig sein. Werden aber auch die fremden Völker kommen, um im fernen Lande ihre Kleinodien zur Schau zu stellen; werden die alten Graubärte ihre heimatlichen Sitze verlassen und weit über die See fahren, um ihrem jungen Bruder die Hand zu drücken beim Wiegenfeste und ihm Glück zu wünschen und langes und was dergleichen mehr übelich ist bei solchen Gelegenheiten? Unter gewöhnlichen Umständen wäre das wohl kaum zu bezweifeln, denn der junge Bruder ist ein guter Kunde, der viel, sehr viel kauft (darunter dann und wann auch manchmal Schum, der drücken nicht mehr gehen will!), der in der Zukunft noch mehr kaufen wird, und den man deshalb warm halten muß! Aber man hat etwas Angst vor ihm, man fürchtet den möglichen „Humbug“ und findet seine Furcht durch die Vorgänge bei früheren Ausstellungen bestätigt.

Ich muß gestehen, daß ich selbst lange Zeit von dieser Furcht befangen war, die noch zudem durch das Geschrei hiesiger Zeitungen genährt wurde, und da ich, ohne genauere persönliche Einsicht, ein eigenes Urtheil nicht fällen konnte, so wandte ich mich kürzlich an einen in Philadelphia in Künstlerkreisen und auch sonst wohlbekannten und geachteten Mann, mit der Bitte um eine rückhaltlose Darstellung der betreffenden Verhältnisse. Die erhaltene Antwort theilte ich hier in Uebersetzung mit:

„Ich glaube, Sie können Ihre Strupel in Betreff der Ausstellung ruhig fallen lassen. Man hat sich große Mühe gegeben bei den Anstellungen und bei der Organisation, im Allgemeinen sowohl als im Einzelnen, jene Klasse von Menschen auszuschließen, welche das Gros der Winkelpolitiker ausmachen, und deren Motiv persönliches Interesse ist. Hier und da mögen vielleicht Ausnahmen vorkommen, sie sind aber selten. Nach allem, was ich erfahren kann, scheint die Affaire so frei von anstößigen Beimischungen zu sein, wie man das hier zu Lande bei einem Unternehmen von solcher Ausdehnung nur erwarten darf, und die leitenden Kräfte sind ehrenwerthe, brave Männer. Ich erhalte die Versicherung von Leuten, in deren Kenntniß und Urtheil ich Vertrauen setze, daß Alles rühmlich und ehrlich vor sich gehen werde, und ich glaube es vollständig. Ich hege auch die vertrauensvolle Hoffnung, daß es ein großer Succes sein werde, in allen Beziehungen, mit Ausnahme einer einzigen. Diese eine Ausnahme ist ein Mangel künstlerischer Grazie und der Schönheit der Linien und Formen der Gebäude, theilweise freilich das Resultat des weisen Entschlusses, die Ausgaben in den Grenzen der verfügbaren Mittel zu halten. Daher das Beiseiteschieben der besten Pläne und die Substituierung von weniger schicklichen. . . . Im Ganzen kann ich mit gutem Gewissen sagen: Sie können getroßt und ohne Rückhalt den europäischen Künstlern empfehlen, ihre Werke auf die große Ausstellung von 1876 zu schicken und können ihnen versichern, daß sie sich keiner anderen Nothgelegen, Enttäuschungen und Verluste zu gewärtigen brauchen, als derjenigen, welche nun einmal bei ähnlichen Zusammenkünften vernünftigerweise zu befürchten sind. Und außerdem ist guter Grund vorhanden, zu glauben, gesteigerte Reputation werde nicht das einzige zu erwartende Resultat sein. Der Wohlstand nimmt rasch zu und die Zahl der Bemittelten vermehrt sich, aber das Talent hält nicht Schritt mit dieser Vermehrung, und ich erwarte, daß die Rivalität zwischen denen, welche die Mittel besitzen, zu ausgedehnten Ankäufen als Andenken an das große Nationalereigniß führen werde.“

Die deutschen Künstler werden sich diesen Rath heftentlich zu Herzen nehmen und werden nicht verfehlen, die amerikanische Ausstellung recht glänzend zu beschiden. Die deutsche Kunst hat schon seit Jahren in Amerika vor der französischen Kunst zurückstehen müssen, und das ist vielleicht (ganz abgesehen von anderen Gründen) nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, daß der große Haufe der Kunstwerke, welche von Deutschland hierher gefandt werden, doch eigentlich weiter nichts ist als Mittelgut und weniger. Die großen französischen Namen sind hier, wenn auch selten, so doch wenigstens dann und wann zu treffen, während man von den großen deutschen Namen fast behaupten kann, sie fehlen vollständig. Höchstens im Genresache erleidet das eine Ausnahme, von der Historie gilt es durchweg. Die Weltausstellung bietet die beste Gelegenheit dar, das ganze Können und Streben der deutschen Kunst der Gegenwart dem amerikanischen Volke vor Augen zu führen. Lasse man dieselbe nicht ungenutzt vorübergehen!

Die Künstlerfamilie Knop zu Münster.

Von J. W. Nordhoff.

Hermann Pottner besprach in dieser Zeitschrift (Jahrgang VIII, 151 ff.) „eines der vollendetsten Werke der Waffenschmiedekunst“, die brillante im Stile der Spätrenaissance angeführte Prachtrüstung des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, eine Perle ihrer Art im königl. historischen Museum zu Dresden. Was den Meister betrifft, so konnte er alle jene Namen, auf welche man seither das Kunstwerk zurückgeführt hat, als irrthümliche beseitigen und mit Hilfe der Urkunden und Akten des sächsischen Hauptstaatsarchivs einen Namen dafür hinstellen, „der bisher in der Kunstgeschichte völlig unbekannt war“; denn während einige Archivalien zunächst als Verkäufer der Rüstung den Heinrich Knopf aus Nürnberg unterm Jahre 1606 erweisen, melden andere unter den Jahren 1603—1605 von Zahlungen wegen eines (heute verschwundenen) getriebenen Kürass sammt einem Sattel, so der Kurfürst für seinen Bruder Herzog Johann Georg erkaufte, an Heinrich Knopf zu Münster in Westfalen, „der also zwischen 1604—1606 nach Nürnberg übergesiedelt“ sein muß. Die Nürnberger Archive, versichert er weiter, enthalten nichts über Knopf. „Wahrscheinlich ist er Anfertiger und nicht Kunsthändler.“

Auch die Archive zu Münster haben bisher weder über den Namen, noch über die genauere Beschäftigung und die Lebensumstände Knopf's irgend welchen Aufschluß gegeben, geschweige denn, daß man Werke von ihm kannte; und doch kommt ein David Knop sicher vor 1566 in einer westfälischen Geschichtsquelle, die allerdings etwas abseits liegt und, ob zwar vom Velle gelesen, doch bei ihrem Umfange und Zustande von den Gelehrten schwer gehandhabt wird, als ein sehr bedeutender Metallkünstler in Münster vor, welcher selbst in Italien eines hohen Rufes genoß, dort, wie der Wortlaut der Stelle und der Name Knop ergibt, schwerlich zu Hause wohl aber in der Schule gewesen war, und daher als einer der frühesten und unmittelbarsten Vermittler der Renaissance in Norddeutschland austrat. Die Zeitfolge, die Ähnlichkeit der Beschäftigungen und des Hauptnamens — Knopf ist Varietät von Knop — dürften in ihrer Uebereinstimmung wohl den sichern Schluß zulassen, daß David der Vater Heinrich's, dieser wenigstens nahes Glied seiner Familie, und wie jener ausübender Künstler war. Erscheinen hiernach die Knops als einer Künstler-Familie angehörig, so ist diese, da sie hier früher in keinem Namen auftaucht, wohl erst mit David angesiedelt und mit Heinrich gegen 1605 erloschen, als dieser sich in Nürnberg niederließ, indeß ihr Familienname in Westfalen noch heute vorkommt.

Unsere Quelle ist *Anabaptistici furoris Monasterium inclitum Westphaliae metropolitae evlentis historica narratio*, autore Hermanno a Kerksenbroick, artium magistro ac LL. ecclesiae S. Pauli gymnasiarcha, geschrieben seit dem Ende des Jahres 1566—1573. Wie sehr ihr Verfasser, hier gewiß Augenzeuge, von dem Künstler-talent und Ruhme David's durchdrungen ist, thut er weislich dadurch kund, daß er die diesbezüglichen Worte verliert, obwohl er nur einen ganz winzigen, gelegentlichen Anlaß dazu hatte. Nachstehend gebe ich die betreffende Stelle nicht nach den defekten Abdrücken, sondern um der Gemeinverständlichkeit willen nach der 1771 zu Münster erschienenen deutschen Uebersetzung und, da auch diese est, selbst in den Angaben über David, mißverständlich ausgefallen ist, in der Anmerkung mit dem Laut des lateinischen Originals nach der besten, in der königl. Pausinischen Akademie- und Provinzialbibliothek, Nr. 133 bewahrten Handschrift, p. 528 ¹⁾; ich gebe sie in weiterem Umfange, um zugleich

1) Vgl. G. H. Cornelius, *Geschichtsquellen des Bisthums Münster (1553) II, XXIX, XXX, XXXVII ff.* über die Abschreibzeit, die defekten Publikationen und den Werth der erwähnten Handschrift dieser Quelle.

eine annähernde Vorstellung davon zu ermöglichen, wiew eine Epulenz von Goldarbeiten und Metallkunstwerken der König der Wiedertäufer zu Münster in dem einen Jahre 1534 für sich, seine Frauen, seinen Hof und Hofstaat beschafft hat und, wie, um solche Kunstschätze so schnell zu gewinnen, gewiß nicht der Vorrath und die verständlichen Kunstbände der Stadt Münster ausreichten, sondern daß dafür entweder auswärtige Artikel oder auswärtige Künstler herangezogen werden mußten. Obgleich man nicht behaupten oder auch nur als wahrscheinlich annehmen, David habe schon für den König gearbeitet, indefs wäre das nach dem Altersverhältniß zu Heinrich Kneip, auch wenn man diesen als Sohn ansehen wollte, nicht unmöglich, insofern dann zwischen dem ersten Auftreten des Vaters und dem letzten des Sohnes, von 1534 bis 1606, etwa siebenzig Jahre lägen. So viel steht fest, daß die Ketten, welche noch heute als jene Johann's von Leiden in Privatfamilien gezeigt werden, mag auch nur eine ¹⁾ echt sein, alle für jene Zeit schon mit der reichsten, kunstvollsten und bis in's Einzelste durchgeführten Renaissance sofort aufzufallen, ähnlich wie die im Original erhaltenen Münzen und die bis jetzt nur in Abbildungen vorhandenen Ringe mit den früheren Formen gebrochen haben.

Eher möglich und nicht unwahrscheinlich ist, daß von David, als dem berühmtesten und, weil von Kerstenbrock gelebt, auch beim Domkapitel in Gnade stehenden ²⁾ Meister, die maßvoll in Silber getriebenen oder gravirten Renaissance-Muster der Wappenschilder, Klausuren und Ecken mit knospenartigen Budeln, womit unzweifelhaft der Münster'sche Bischof Johann von Hoja 1566—1574 das von einem früheren Bischof seines Geschlechts Otto von Hoja 1392—1424 angelegte, jetzt in der Paulinischen Bibliothek bewahrte Missale mit den zahlreichen Miniaturbildern ³⁾ wieder anfrischte, herrühren.

Auch will es mir scheinen, daß jetzt, nachdem hier diese beiden Künstler einmal nachgewiesen sind, durch Vergleiche und neue Funde noch diese oder jene Werke ihrer Hände an's Licht treten und weitere Spuren ihrer Thätigkeit aufgehen werden.

Nachdem Kerstenbrock die vornehmsten Militärpersonen, welche Johann von Leiden anstellte, angezählt hat, fährt er fort (deutsche Uebersetzung 1771, S. 56—58): „Mit diesen und anderen dergleichen Bedienten, welche ich allhier Kürze halber übergehe, zierete also der König seine Stadt aus, nicht anders, als wenn er von einem König geboren, königlich aufgezogen und von seiner Kindheit an unter niemand anders, als unter Fürsten und Prinzen gelebt hätte. Allein es war nicht genug, daß er viele Bediente hatte und mit einem sehr großen Haufen derselben umgeben war, sondern es kam nun auch darauf an, daß er selbst königlich außsah und einen königlichen Schmuck trüge. Derwegen ließ er sich vor allen Dingen zwei Kronen aus dem feinsten Gold verfertigen, die mit Edelsteinen besetzt waren, und wovon die eine nur mit einigen Thürmen nach Art der Königskronen ausgezieret war, die andere aber war nach Art der Kaiserkronen gebildet. Dann außer dem Ring hatte dieselbe auch goldene Platten, welche über dem Haupt zusammengingen und ein Kreuz vorstellten, übrigens aber mit so vieler Kunst und Geschicklichkeit angegearbeitet war, daß der Fleiß und die Arbeit viel höher zu schätzen war als die Materie, woraus sie bestand ⁴⁾. Daher stellte er sich nun vor, daß er nicht nur ein Königreich und einen Theil der Welt, sondern sogar die ganze Welt zu beherrschen, mithin eine Monarchie und Herrschaft über alle Königreiche bekommen werde.

„Er hing auch eine goldene Kette um den Hals, an welcher eine goldene Kugel von mittelmäßiger Größe, die die Welt vorstellte, herabhäng, und durch welche zwei umgekehrte Schwerter,

1) Vgl. über die Kette im Besitze des Grafen von Merfeld Wigand's Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens VII, 278; über den königl. Schmuck noch Gressel bei Cornelius II, 86 ff.

2) Dies beweist Cornelius a. a. O. II, LVII ff.

3) Veder in Kugler's Museum (1835) III, 395; Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen (1854), S. 345.

4) Interea dum haec officiorum sit distributio ut et eum, quem ministrorum turba sangebatur, vestitum et corporis ornamentis exprimeret, duas coronas ex auro purissimo fulgentibus geminis per certa intervalla distinctas sibi fieri jussit, quarum altera turriculis quibusdam more regio eductis, altera vero praeter turriculos istos eracem quoque ex aurcis laminis supra capitis verticem gestans maiori artificio more Imperatorio ita elaborata est, ut materiam opus fere superet.

nämlich das eine von Gold und das andere von Silber, gingen. Zwischen den beiden Handgriffen der Schwerter, welche oben auf der Fläche der Kugel waren, stand ein goldenes Kreuz und dabei waren diese Worte geschrieben: „Ein König der Gerechtigkeit überall“¹⁾ wodurch er nicht unentwiffen zu erkennen gegeben hat, daß er ein Herr über die ganze Welt sein wolle. Unterdessen ist er damit nicht zufrieden gewesen, sondern hat auch noch sehr schwere Ketten, die reich mit Edelsteinen besetzt waren, oben um die Griffe der Schwerter herumwickeln lassen, und dadurch den Werth und den Glanz derselben außerordentlich erhöht. An die Seite hat er ein Kriegsschwert mit einer ganz goldenen Scheide gehängt, und aus dem nämlichen Metall Sporen machen lassen und dieselbe an seinen Hüften getragen. Das königliche Scepter hat er ebenfalls mit goldenen Ketten umwickeln lassen, und so viele goldene und mit Edelsteinen besetzte Ringe an den Fingern getragen, daß dieselbe vor schwerer Menge ganz starr und steif wurden; insbesondere trug er an dem Zeigefinger einen Ring, der aus gediegnem rheinischem Golde verfertigt war, damit er nämlich durch den täglichen Gebrauch nicht müde abgenutzt werden, welcher zwei und zwanzig Goldgulden schwer und oben mit einer Platte versehen war, durch welche zwei Schwerter gingen und in einem doppelten Kreuz diese Umschrift hatten: „De Koning in dem neuen Tempel, setet dit vor ein Exempel“. Diefen hat Eberhard von Elen, als ein gelehrter, leutseliger und erfahrener, ja durch die Uebung ganz fürtrefflicher Mann, nach Eroberung der Stadt nicht allein geschenkt bekommen, sondern auch, da er sterben wollte, dem Rath der Stadt Münster mit einigen anderen königlichen Ehrenzeichen zu vermahnen gegeben, und zwar zu dem Ende, daß er als ein ewiges Denkmahl in der Rathshube sollte aufbehalten werden, damit ein jeder Rathsherr durch den Anblick desselben sich an seine Pflicht und Schuldigkeit erinnern und vor dergleichen Unglück möchte bewahrt bleiben. Unterdessen hat denselben der Stadtrath, entweder weil er wegen Alterthum sich nichts mehr aus ihm machte, oder weil Westphalen hernach in bessere Luftände kam, und man die verrißlichen Dinge nicht gern sahe, oder auch, welches wahrscheinlicher ist, damit das Andenken einer so traurigen und betrübten Niederlage den Einwohnern möchte aus dem Gemüthe gerissen werden, dennoch aus den Händen gegeben und an David Knop, welcher ein Italiäner (? vgl. den lateinischen Bericht) und wegen seiner Goldarbeit sehr berühmt war²⁾, verkauft. Uebrigens kam des Königs Kleidung mit seinen übrigen Zierrathen überein, und dessen Staat war prächtiger als eines Königs, und er konnte ihn nach seinem Wohlgefallen verändern; indem er bald ein scharlachenes, bald ein härtig und knöchliges, bald ein schwarz sammetenes oder damastenes, bald ein gewürtes und mit Spitzen und Franzen besetztes, bald ein purpurnes und mit Gold und Silber durchwürtes, bald aber auch ein seidenes und an den Urmeln und vorn mit goldenen Schleifen, auch andern Zierrathen besetzt und gearbeitetes, sehr selten aber ein wollenes Kleid

1) *Torques gemmatus, cui aureus medioeris magnitudinis globus mundi formam repraesentans adhaeret duobus gladiis transversis, altero aureo, altero vero argenteo transfixus, a collo dependet. Inter ensulas vero gladiatorum in suprema globi superficie erux aurea posita fuit, cui haec verba inscripta fuerunt: Ein Koninck der gerechticheit überall. Unus Rex justitiae super omnia.*

2) *Nec hoc sibi satis esse putavit, nisi etiam magni ponderis catenae diversis gemmis fulgentes in multiplices orbes convolutae scapulas ambirent. Vaginam gladii militaris plane auream lateri et ex eodem metallo calcaria facta pedibus accomodat et aptat. Sceptrum regium tribus circulis aureis ambitur praeter annulos variis gemmis micantes, quibus regii digiti exornati riguerant. Signatorium etiam annulum pondere viginti duorum florenorum ex auro Ethenano ac durioris factum, ne assiduo signandi usu ateratur, indici induit, in cujus pala oribus fuit, duobus gladiis transfixus, insigne regium, quem haec scriptura duplici circuitu ambebat. Die Koninck in den nyen tempell; foret dit vor ein exempel.*

Hunc Eberhardus ab Elen, vir doctrina, humanitate, experientia et longo rerum usu excellentissimus a Principe mnemosyni loco post recuperatam urbem sibi donatum moriens Senatui Monasteriensium cum regis quibusdam armis in perpetuum rei memoriam conservandum legavit. Qui tanquam memorabile tristissimae cladis exemplum in conclavi senatorio conservatus et quotidiano conspectui obiectus magistratum sui officii admonere et a simili calamitate conservare potuisset. Hunc tamen Senatus vel antiquitatis negligens vel Westphalia quadam posteritatis invidia vel potius, ut tantae cladis memoriam et luctum perpetuum animis civium semel eximeret et publicum commodum auget, a se alienavit et Davidi Knopio etiam inter Italos artis nomine aurifabro clarissimo vendidit.

anhätte und so sich unter den Leuten sehen lies. Das königliche Gefolge und die Trabanten hatten hellblaue und rothe Kleider an, an deren Kordel die Welt auf der einen Seite in einem Bild vorgestellt war, durch welche zwei Schwerter gingen und zwischen deren Griffen ein Kreuz angebracht war; im Uebrigen hatte ein jeder Hofbediente, so, wie es sein Stand und Titel mit sich brachte, eben als ob er auf eine Schaubühne gehen und daselbst seine Person vorstellen wollte, eine Kleidung angezogen. Die zwölf Ältesten und Propheten, welche bei der vorigen Regierungsform die höchste Gewalt hatten, gingen ganz schlecht gekleidet, nunmehr aber sahe es ganz anders aus. Denn da man Gold und Silber, es mochte solches den Bürgern oder der Stadt zugehören, wie auch die heiligen und geschnitten, seidenen und purpurnen und alle anderen Zierrathen, welche zum Gottesdienste gewidmet waren, aus den Kirchen genommen und an sich gezogen, auch alles Andere, so der Stadt und den Bürgern zugehörte, sich unterthänig gemacht, und sogar die, die sich widersetzen und den Unfug nicht länger aufstehen oder ertragen wollten, um das Leben gebracht hatte, so hat man sich nach eigenem Wohlgefallen, ohne achtet es von andern mit saurer Mühe war erworben worden, damit ausgeputzt und gezieret“

Dürfen wir hiernach David Knop als den Vater oder nahen Anverwandten Heinrich Knopfs betrachten, so erscheint der letztere nicht als Kunsthändler, sondern als Künstler (Plattner), und damit wäre der Hauptzweifel Hettner's in dem auch ihm mehr zuzugenden Sinne beseitigt. Ob Heinrich aber in Nürnberg gestorben, ob er in Wien verlehrt hat, von wo die jetzt noch in Nürnberg blühende Familie Knopf ihre Herkunft ableitet, muß anderweitiger Nachforschung vorbehalten bleiben.

Wenn übrigens aus der Art, wie David Knop von der zeitgenössischen Quelle charakterisirt wird, nicht unentwählich hervorgeht, daß, wie die deutschen Humanisten schon früher, so die Künstler später, nach Italien gingen, um je für ihre Zwecke direct aus der neu eröffneten Quelle der Wissenschaften und Künste zu schöpfen und das Gewonnene wieder der Heimath zu Gute kommen zu lassen, so liefert weiterhin die Geschichte zweier anderer nordischer Völkerschaften neue Belege zu der für andere deutsche Territorien schon mehrfach erwiesenen Thatsache, daß Italiener unmittelbar nach dem Norden zogen und dorthin zum Danke der Bewohner die Stilweise der Renaissance ausbreiteten. Von diesen Belegen, die die Geschichte des Jülicher Geschlechts enthält, wird der eine von einem Zeitgenossen verbürgt in der Quelle: *Rerum in Germania praeicipue inferiore gestarum brevis commemoratio*, Authore Gabrielo Mattenclo, qui ipsas partim vidit, partim a fide dignissimis audivit. Das betreffende Zeugniß Mattenclo's, obwohl schon im Jahre 1865 gedruckt¹⁾, dürfte hier um so mehr eine nochmalige Wiedergabe verdienen, als es den Kunst- und Bauforschern seither entgangen zu sein scheint und als es, verglichen mit den noch vorhandenen Renaissance-Bauten des Jülicher Landes, auf den einen oder anderen derselben sich unzweifelhaft wird anwenden lassen.

Anno 1547, 3. huius („Maius“) mensis circa primam horam noctis redactum est fere totum oppidum Iuliacum in cinerem per devastatores quosdam urbium, vulgo Mortbrenner, una excepta platea, quae ducit ad portam Ruræ. Deinde illustrissimi principis Iuliacensis auxilio rursus instauratum opera Alexandri, Itali cuiusdam, hominis ingeniosissimi, qui primus *architectus* quoque arcis Iuliacensis alias regiones et vicus oppidi Iuliacensis post incendium ordinavit, urbem in quadrum redegit et, prioribus munimentis destructis, *aliter* munivit, ut aliam diceres urbem prout prior fuit.

Ich möchte von den Perspektiven und Erwägungen, welche diese Stelle gestattet, nur zwei berühren: zunächst verräth der Anbau am Rathhause zu Jülich, dessen Fassade bei Fülle, Geschichte der deutschen Renaissance, 1872, S. 925 theilweise, mir aber durch die Vermittlung des Herrn Dr. Kamp zu Köln in Photographie vollständiger verbildlicht vorliegt, bei allem Wechsel und Reichthum doch so maßvolle und würdige Renaissanceformen, daß man geneigt ist, solche Stilcharaktere einer nähern oder fernern Einwirkung des *architectus* Alexander zuzuschreiben. Sehr lehrreich ist fernerhin die Thatsache, daß die deutschen Fürsten jener Zeit,

1) Im Archiv für die Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Th. Jos. Jacombet, B. V, 230.

die das mittelalterliche Fortifikations-System gegen ein zeitgemäßes umgestalten wollten¹⁾, diese Neuerungen gern einem Italiener übertrugen; ja derselbe Herzog (Wilhelm) von Böhlich ließ durch einen andern Italiener die heute bis auf Bergfried und Mauerreste zerfallene Burg Sparenberg bei Bielefeld in seinem Erblande Ravensberg gegen 1546—1555 umbauen, wie die folgende zweite Belegstelle²⁾ ausdrücklich hervorhebt: In montis cacumino Sporenbergio, arx munitissima, a Iohanne Edelerio, architecto Italo, iussu Wilhelmi, Iuliae, Cliviae Montium ducis, comitis Marcani et Ravensburgii, anno 1554 constructa est. Wenn L. v. Ledebur die italienische Abstammung dieses Baumeisters in Zweifel zieht, weil sein Name „Edler“ gerade im Ravensbergischen häufig aufträte und der Neubau des Sparenberges nicht edige Bollwerke, wie solche ausschließlich in der italienischen Schule vorgekommen wären, sondern Rundtürme³⁾ nach der von Albrecht Dürer erfundenen Circularbefestigung, also Werke deutscher Natur, hervorgebracht habe, so fällt der erste Grund wohl mit dem zweiten weg; denn, nachdem San Micheli († 1559) die edigen Bollwerke eingeführt hatte, fanden sie selbst in Italien doch nicht sogleich Nachahmung, obgleich der Beifall nicht fehlte. Noch in späterer Zeit, nach 1540, erhoben sich mehrere Bollwerke von runder Form mit kleinen Klanten⁴⁾. Und Dürer's „Ueerricht von Befestigung der Städte, Schloß und Flecken“ 1527, war wohl nur mit Rücksicht auf die bis dahin in Italien noch allein herrschenden Rundbauten entworfen.

Wo also dieses Bedenken fortfällt, haben wir alle Ursache, den Edelerio gerade so für einen Italiener, als welchen ihn die Quelle so bestimmt nennt, zu halten wie den Alexander, zumal beide Meister einem Herrn dienen, dem an fortifikatorischen wie civilen Musterbauten Alles gelegen war.

1) Vgl. hierüber meinen Holz- und Steinbau Westfalens 1873, S. 326 ff.

2) Teschenmacheri Annales Cliviae, Iuliae, Montium, Marcae Westphalicae . . . ed. Francofurti et Lipsiae 1721, p. 465.

3) Bauzeit, Grundriß und Beschreibung bei L. v. Ledebur, Geschichte der vormaligen Burg und Festung Sparenberg, S. 27 ff., sowie in meinem Holz- und Steinbau, S. 266, Taf. VI.

4) Vgl. Hoyer, in Ersch' und Gruber's Allgem. Encyclopädie I. 46, 431.



Pompejana.

Bei der durch die nationalen Interessen der neuen italienischen Regierung bedingten größeren Aufmerksamkeit, welche den Monumenten der großen Vergangenheit Italiens geschenkt wird, ist die Weiterführung der Ausgrabungen Pompeji's in ein neues, volle Anerkennung verdienendes Stadium getreten. Das Staatsbudget hat für den Fortgang derselben einen jährlichen Beitrag von 60,000 Franken ausgeworfen, wozu noch die aus dem Erlöse der Eintrittskarten im Durchschnitt jährlich auf 30,000 Franken sich belaufende Summe tritt. Die Ausgrabungen stehen unter der Oberleitung des Direktors des Nationalmuseums, Fiorelli, eines Gelehrten von bewährtem Ruf. Nach einem von demselben entworfenen Plane würde die völlige Ausgrabung der noch verdeckten zwei Dritttheile der Stadt, vorausgesetzt, daß die Verhältnisse in dem gegenwärtigen Besande verbleiben, in 72 Jahren vollendet sein. Die neue Periode charakterisirt sich vor allem in der Art und Weise, wie jetzt die Ausgrabung betrieben wird. Der relativ hohe Grad der Erhaltung, welchen die in der letzten Zeit freigelegten Stadttheile an der Porta maritima und an der Porta Stabianna aufweisen, ist davon ein bezeugtes Zeugniß. In einer ganzen Reihe von Häusern sind zum guten Theile die Obergeschosse, deren Existenz früher so wenig glaubhaft schien, mit den dazu führenden Treppen (in einzelnen Fällen sogar mit Separateneingängen von der StraÙe aus) erhalten. Dieser Grad der Erhaltung ist besonders dadurch möglich gemacht, daß man die zwischen dem Mauerwerk, besonders die über den Thürposten lagernden verfallenen Balken sofort genau ersetzt. Die diesen Sommer am Stabicusfertheer gemachten Erdschnitte veranschaulichen geologisch in der klarsten Weise die Geschichte der Verschüttung. Auf eine mehrere Meter hohe Schicht weißer Lapilli folgt eine an Dichtigkeit geringere von Asche, welche von einer dünnen Schicht Kulturerde überlagert ist. Es folgt eine neue hohe Lapillischicht, auf welcher wiederum eine Aschenschicht, die Unterlage der gegenwärtigen Kulturerde, lagert. Hieraus würde folgen, daß Pompeji im Jahre 79 nur mit der Hälfte der gegenwärtigen kolossalen Erdmassen bedeckt wurde, und daß die erste Schicht Kulturerde sich im Laufe folgender Jahrhunderte gebildet habe, während die beiden oberen Schichten einem späteren Ausbruche, etwa dem von 1139 zuzuschreiben wären. Die von der unteren Kulturerde aus die Aschenschicht durchdringenden Regenmassen haben aus derselben eine compacte Masse geformt, welche die in derselben begrabenen Gegenstände auf das eugste umschließt: ein Umstand, welcher für die Wiedererwinnung der Form veredelter Körper von größter Bedeutung ist. Dieselben hinterlassen nämlich in der festen Masse Höhlungen, welche man bei ihrer Auffindung sorgfältig ausgießt und die Aschenform darauf zerschlägt. Zu welcher Vollendung man in diesem Verfahren gelangt ist, beweist die im October 1873 so gewonnene Gypsform eines in der Nähe des Stabicusfertheeres gefundenen Römers. Die einzelnen Formen der am Boden liegenden, mit dem Kopf auf dem Arme ruhenden Gestalt sind von einer solchen Präcision, daß z. B. Stirnfalten und die Contouren der Augenlider deutlich hervortreten. Die auffällig markigen ersten Gesichtszüge verleihen dem Junte ein ganz besonderes Interesse. Wir haben hier mehr als die Photographie eines alten Römers vor uns und damit zugleich einen nicht gering anzuschlagenden Anhalt für die allgemeine Bestimmung des Verhältnisses, in welchem die Porträtbüsten der antiken Plastik zu der Wirklichkeit standen.

Die neuentdeckten Wandgemälde bleiben gegenwärtig meist an Ort und Stelle, nachdem ein verläßliches Verfahren zu ihrer besseren Konservirung gefunden worden ist; doch ist in neuerer Zeit von solchen, die durch Vollendung in der Ausführung besonders hervorzuheben wären, wenig gefunden worden. Besondere Wichtigkeit möchte ich dagegen mehreren der jüngst entdeckten Ornamente zuweisen, da sie für die Klassificirung dieser fruchtbarsten aller pompejanischen Künste einen nicht unwichtigen Anhalt bieten. Im *Giornale degli scavi di Pompei* hat neuerdings Herr Dr. Rau aus Holslein eine Reihe von Artikeln veröffentlicht, in welchen er die Entwirk-

lung der pompejanischen Ornamentik in vier Perioden zergliedert. Vitruv unterscheidet befaßtlich: 1. Nachahmung der Marmorbekleidung. 2. Primitive architektonische Gliederung mit Füllung der Zwischenräume durch Marmorimitation. 3. Nachahmung ganzer Gebäude mit Säulen u. s. w., verbunden mit Scenen und Landschaften. 4. Nachahmung phantastischer, in Wirklichkeit unmöglicher Architekturen. Hierauf Bezug nehmend unterscheidet Herr Dr. Mau 1. Keine Stuckdecoration in Nachahmung von kleinen Marmorquadern mit übergelegtem Kranzgesims. 2. Farbige Nachahmung des Marmors. 3. Reiche Architekturdecoration, wobei auf die Art der Sedelbildung, ob marmorirt, oder mit Pflanzenornamenten, der Unterschied zweier besonderer Unterklassen aufgebaut wird, während eine dritte Unterklasse die so häufige Gliederung durch schlankte Säulchen, welche Gemälde umschließen, befaßt. Als 4. wird die in Pompeji modernste Periode genannt, welche sich in der Steigerung der Elemente der vorigen charakterisirt. Es hat diese Eintheilung den Vorzug systematischer Geschlossenheit, aber ebendeshalb fragt es sich, ob sie chronologisch ist. Das System möchte wohl annehmbar scheinen, wenn es die Entwicklungsphasen der antiken Decorationsmalerei überhaupt bieten wollte, aber für Pompeji allein scheint mir doch der Rahmen zu weit und der Maßstab zu klein. Eine eingehende Beschäftigung mit der chronologischen Frage der Ornamentik in Pompeji und im Museum zu Neapel hat mich auf Resultate geführt, die von anderen Gesichtspunkten ausgehend, zwar jenes Maß der Specification nicht erreichen, sich mehr auf das Allgemeine beschränken, aber in den Werthmalen ihrer Differenzen von durchgreifender Natur sind. Ich lasse dabei freilich die beiden ersten Klassen der Eintheilung des Herrn Dr. Mau ganz außer Betracht. Denn die einfache schlichte Studirung in dem Vörsengebäude (der Basilika) am Forum scheint mir doch keiner besonderen Berücksichtigung werth, und was die farbige Imitation des Marmors betrifft, so kann nicht gelehnet werden, daß dieselbe durchgehend von einer so rohen, stüchtigen und geschmacklosen Ausföhrung und darum so bedeutungslos ist, daß derselben schon zu viel Aufmerksamkeit erwiefen wurde, wollte man sie als eine besondere Perirrung verzeichnen.

Gistorig ist uns vor allen Dingen so viel fest, daß die Wandmalerei aus Griechenland nach Italien kam und gewiß auch in den reichen an Großgriechenland angrenzenden Staaten eher Aufnahme fand, als in der an traditioneller Sitteneinfachheit und geistiger Nüchternheit selbst noch in den Ausgangszeiten der Republik zäh hastenden Hauptstadt Rom. Der Umfchlag war freilich in der nachaugusteischen Zeit ein um so schnellerer und durchgreifenderer. Die Hauptstadt selbst wurde nun Sitz und Ausgangspunkt eines neuen Stiles der Decorationsmalerei von einem Charakter, der die Kunst an die Grenze des Ueberschwänglichen brachte, wie es schon Vitruv in einem scharfen Tadel, dessen Anerkennung immer noch beanstandet wird, auspricht (VII, 5). Gewiß aber übte bei dem eminenten Ansehen der Hauptstadt die neue römische Kunst auch einen Rückfchlag auf die Provinzen aus, und somit wären denn die nach dem Erdbeben im Jahre 63 bis zum Jahre 79 in Pompeji ausgeführten Decorationen in jenem römischen Geiste ausgeführt, während so ziemlich alles Frühere, das Erdbeben Ueberdauernde noch auf direkten griechischen Einflus zurückgehen muß.

In der That ist eine Classification der Wandmalereien nach diesen beiden chronologischen Anhaltspunkten noch möglich, und nachdem einmal das Gesetz ihrer specifischen Unterschiede erkannt ist, bleibt es eine leicht zu nennende Aufgabe, die verschiedenen Monumente nach denselben einzuordnen. Der Abstand des Geistes und des Geschmades, in welchem die verschiedenen Decorationen ausgeführt sind, ist ein so bedeutender, daß man sagen muß, eine Zeit, die an den einen Geschmad faub, kann den der andern nicht getheilt haben. In früherer Zeit wäre es freilich nicht gut möglich gewesen, aus der Betrachtung der Monumente selbst auf den geltend zu machenden Unterschied geführt zu werden. Denn die Ornamente, welche in dem griechisch genannten Geiste ausgeführt sind, haben ihre Repräsentanten vorwiegend in den erst neuerdings ausgegrabenen Stadttheilen. In den Publicationen von Zahn finden sich nur untergeordnete Beispiele derselben, von denen ich nur die I, 77 und II, 7 wiederzugebenden anführe. Als die hervorragendsten Vertreter sind das Haus der Niobiden hinter der Poikile und die Casa d'Adonido sorito in der Strada di Mercurio zu bezeichnen. Die reiflabähnliche Säulengliederung der Wand mit überragendem Gebälk und Fries kommt hier bereits zur Geltung, aber in durchaus

schlichter und einfacher Weise. Die Durchblicke auf weitere konstruktive Formensfehler ebenso wie die Belebung der Architekturen durch scheinbar ein- und austretende Figuren. Dagegen sind die weiten Wandflächen, meist dunkel in der Farbe, mit schwebenden Gestalten, vorwiegend ohne Umrahmung, erfüllt. Auch ganze mythologische Scenen, z. B. der Untergang der Nioibiden in eisen genanntem Haufe, breiten sich über dieselben aus. Die Figuren selbst sind immer in der Zeichnung präciser als die des römischen Vignustiles, ja im Vergleich zu diesen von einer gewissen Härte und Schärfe der Markirung in den Konturen. Das Charakteristische dieses Stiles liegt aber in den Friesdecorationen. Dieselben sind von einer so minutiösen Ausführung, in der Zeichnung so zart und innig und in der Farbenvwahl so edel, daß sie einen wahrhaft erhebenden Eindruck auf den Beschauer machen. Einen Fries von 1 Meter Länge und 1 Decimeter Breite, wie die des Tablinum in der Casa d'Adonide serito zu copiren, würde jetzt einen Künstler eine Woche lang beschäftigen. Die Malereien blenden und bestechen nicht, wie die grandiosen schwebend leichten Staffagen der römischen Vignusperiode, aber bei dauernder und wiederholter Betrachtung üben sie doch einen höheren Reiz auf den Beschauer aus. Sie sind nicht, wie man von jenen gesagt hat, „mehr gedacht als gefühlt“, vielmehr sind sie mit einer solchen Liebe in der Ausführung behandelt, daß die Verwunderung der Composition niemals die dort so häufige Sorglosigkeit in der Ausführung mit in den Kauf zu nehmen hat. Der Umstand, daß diese griechischen Decorationen vielfach nur in einzelnen Räumen, besonders in Tablinen anzutreffen sind, während die angrenzenden in ausgeprägter Weise den römischen Vignustil zur Schau tragen, findet vielleicht darin seine Erklärung, daß erstere allein das Erdbeben vom Jahre 63 überdauerten.

Wir wenden uns nun zu der zweiten, der römischen Periode, zu deren Charakteristik nur wenig zu sagen ist, denn die Monumente ihres Stiles sind die durch vielfache Reproduktionen allseitig bekannt. Systeme leichter Stützen mit Gebälken und Nischen, oft halbkreis- oder kreisförmig, hierin analog den Lieblingsformen unseres Rococo, gliedern die Wandfläche. Perspektivische Durchsichten bezeugen das Streben nach Erweiterung der Räume, alles Raffinement ist auf diese Zäunung berechnet. Die Details, besonders in den Friesen, sind im Gegensatz zu den griechischen ohne besondern Fleiß behandelt. Die aufstrebenden Säulchen haben nicht mehr den früheren ersten ruhigen Charakter, sondern sind windenförmig mit Wandleisten umzogen, aus denen sogar gegen alle architektonischen Gesetze z. B. in der Casa della caccia nuova menschliche und thierische Körperformen neben anderen arabeskenartigen Formen vorpringend dargestellt sind. Es waltet hier kein höheres Princip als das der Phantasie, das Ornament ist sich selbst Gesetz. Das hiergegen gefällte Urtheil des Vitruv mag noch durch ein zweites Beispiel, welches diesen Stil à outrance aufweist, begründet gemacht werden. Im Erdzimmer des Kybus der Casa di Apollino ist der architektonische Aufbau von einer solchen Leichtigkeit, daß er eben wegen seiner Leichtigkeit, wäre er ein wirklicher, die Balance verlieren würde, und in seiner Mannigfaltigkeit so schön, daß er dem prüfenden Auge des Verstandes zweck- und sinnlos erscheinen muß.

Indem wir eine specificirte Durchführung dieser Classification bei Seite lassen, soll nur noch das Gebiet der antiken Landschaftsmalerei von den aufgestellten Gesichtspunkten aus Benrtheilung finden. Der Gegensatz von guter und schlechter Malerarbeit ist in Pompeji immer auffällig gewesen, aber durch nichts zieht er sich so tief hindurch, wie durch das Gebiet der Landschaftsmalerei. Die kleinen umrahmten, den Ornamenten eingefügten Landschaftsbilder sind vorwiegend vortreflich in der Composition, nicht selten auch in der Ausführung, während die großen, ganze Wandflächen bedeckenden von ausnahmslos mittelmäßiger oder schlechter Arbeit sind, welcher aller Reiz an Farbe wie in der Zeichnung abzugehen pflegt. War das römische Ornament die Uebertragung des griechisch Orazischen in das Vignustöse und Pompische, so würde die römische große Landschaftsmalerei (denn griechisch ist diese Arbeit gewiß nicht), wenigstens in den uns erhaltenen Monumenten ein mißlungener Versuch sein, die in der griechischen Periode fast minutiöse Landschaftsmalerei in große Flächendecorationen zu übersetzen.

Pompeji, im September 1874.

J. P. R.

Neue Kupferwerke.

V. Ritter. Malerische Ansichten aus Nürnberg. Original-Äbdrungen. Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin. 4 Hefte. Fol.

Der Name Lorenz Ritter war mir, wie allen norddeutschen Architekten, als der eines außerordentlich geschickten Kupferstechers streng architektonischer Zeichnungen aus dem Atlas zu Erklam's „Zeitschrift für Bauwesen“ schon lange sehr wohl bekannt. Als ich diesen liebenswürdigen Künstler im Jahre 1868 persönlich kennen lernte, erlah ich, daß er zugleich auch ein Maler mit tiefem Gefühl für das poetisch-Schöne, mit ausgesprochenem Sinne für das Malerische und für seine Farbenstimmung ist, welcher die Malerei mit Oelfarben in gleicher Weise wie das Aquarell beherrscht. Da bei ihm also neben dem Sinn für das Malerische in Architektur und Landschaft und genauester Kenntniß der architektonischen Kunstformen aller Stile zugleich eine große Uebung in der Handhabung des Zeichenstiftes und der Radirnadel sich vereinigt, glaubte ich, er müsse zur Herstellung malerisch behandelter Städte-Ansichten in freier Radirung, wie ich solche kurz vorher bei Prof. J. E. Schulz in Danzig hatte entstehen sehen, in hohem Grade befähigt sein. Die Kunstgattung der Maler-Radirung war seit Erfindung der Lithographie lange Zeit sehr vernachlässigt, hat nun aber sich wieder viele Freunde erworben. Ich regte Ritter daher zur Aufertigung solcher Blätter mit Ansichten aus Nürnberg und Publikation derselben in einem besonderen Werke an.

V. Ritter sögerte mit dem Beginn dieser Arbeit, besonders auch weil sein Schüler Max Bach damals soeben die Herausgabe seiner recht hübschen „Architektur-Skizzen aus Nürnberg“ begonnen hatte und er ihm nicht Konkurrenz machen wollte. Endlich, nachdem er unterdeß auch die Erfahrung gemacht hatte, daß die von ihm mit größter Liebe auf den Holzstoc gezeichneten schönen Ansichten aus Nürnberg für einen Stuttgarter „Bilderbogen“ von dem Holzgraphen nicht zu seiner Zufriedenheit ausgeführt worden waren, wendete er sich der Radirung zu und überraschte und erfreute mich durch Vorlage eines Probeblattes, Blatt 6 des vorliegenden Werkes, Ansicht eines Theils des schmalen Ganges hinter der alten Stadtmauer in Nürnberg, nach einer in Vleistift durchgeführten Studie, in welchem ich Alles, was ich bei dergleichen Arbeiten zu sehen wünschte, vereinigt fand. Ritter arbeitete nun weiter, experimentirte aber zunächst. Das zweite Blatt, Ansicht des Treppenthurms in dem sogenannten Kutschhofe, Bl. 5 dieses Werkes, radirte er nach einer sehr sorgfältig in Oelfarben ausgeführten Studie, versuchte nun in der Radirung die Wirkung des Oelgenäldes wiederzugeben, ohne deßhalb die Durchbildung der architektonischen Detailformen zu vernachlässigen. Ein drittes Blatt, eine vorzugeweiße landschaftliche Partie auf der Westseite von Nürnberg, Bl. 1 dieses Werkes, radirte er wieder in anderer Weise, nach einer sehr ted und genial behandelten großen Aquarell-Studie, jetzt in meinem Besiß. Alles ging nach Wunsch. Ritter hatte nun selbst seine Freude an der neuen Arbeit, und da W. Bach nach Vollendung von dreißig Blättern sein Werk unterdeß abgeschlossen hatte, entschloß er sich zur Herausgabe einer Sammlung solcher Radirungen mit Ansichten aus seiner schönen Vaterstadt Nürnberg. Er fertigte zunächst noch drei Platten, darunter, mit Benutzung einer schönen Photographie von G. M. Eckert in Heidelberg, jene mit der Ansicht des Kaiser-Hofes, Bl. 4, ließ dann diese sechs Stahlplatten unter seiner Aufsicht von E. Berg in Nürnberg vortreflich drucken und publicirte sie gegen Ende des Jahres 1871 als erstes Heft eines, unter obigem Titel er-

scheinenten, dem Kronprinzen des deutschen Reiches dedizirten Werkes. Sie fanden überall, wo sie vorgelegt wurden, den verdienten Beifall, welcher den Künstler zur Fortsetzung seiner Arbeit ermunterte. Das zweite Heft, ebenfalls sechs Blatt enthaltend und das erstere an künstlerischem Werthe noch überrtreffend, erschien um Weihnachten 1872; das dritte im Juni 1873, das vierte im Frühjahr 1874.

Die ehemalige freie Reichsstadt Nürnberg ist eins der dankbarsten Gebiete, welches ein Architekturalmalere finden kann. Die auf hohem Felsen gelegene alte Burg, die noch mittelalterliche, im Laufe der Jahrhunderte vielfach umgebaute, bis vor kurzem noch wohlerhaltene Befestigung der Stadt mit ihren Mauern, ihrem breiten Graben, ihren vielen Thürmen, Bastionen, großartigen Thoren, und dann die Stadt selbst mit ihren schönen, malerisch so höchst wirksamen Kirchen, gefüllt mit alten Kunstwerken verschiedenster Art, mit ihrem imposanten Rathhause, ihren unregelmäßigen Plätzen und Straßen, ferner die sehr verschiedenartig gehaltenen Privathäuser mit ihren Chörlein in der Front, den Heiligenstatuen an den Ecken, ihren Dachseren und sensigem Schmuck, mit ihren meist etwas verfallenen Höfen, interessanten Treppen-Anlagen u. s. w. bietet eine solche Fülle malerischer Motive von höchstem Reiz, wie — etwa Danzig ausgenommen — wohl keine andere größere Stadt Deutschlands.

Alles was in Nürnberg schön und künstlerisch werthvoll oder interessant ist, ist Ueberlieferung aus alter Zeit. Es wurde bis vor wenigen Jahren im Allgemeinen mit sinniger Pietät erhalten und gepflegt. In unsern Tagen aber, da man mit Dampfeskraft und Blitzeschnelle vorwärts eilt, hat man — es giebt natürlich rühnliche Ausnahmen — keine Zeit mehr für sinnige Betrachtung des Alten, für Anerkennung des Guten und Nützlichen daran. Man geht nur dem schnellen Erfolg nach und zerfällt dabei, ohne Pietät und rechte Ueberzeugung, das Beste und Werthvollste, zerstört Denkmale, welche unsere Urgroßväter sich zu ewigem, ehrendem Gedächtniß errichtet und daran noch unsere Urenkel ihre Freude haben sollten und könnten. Tausend Hände sind heute auch in Nürnberg, der für Geschichtskundige interessantesten Stadt Deutschlands, beschäftigt, das gute Alte zu beseitigen und Neues von zweifelhaftem Werthe an seine Stelle zu setzen. Die schönsten Theile in Nürnberg, an öffentlichen Bauwerken sowohl als an Privathäusern, die am meisten malerischen Partien an der Stadtmauer und in den Straßen verschwinden mit jedem Tage mehr und mehr.

Es ist daher hohe Zeit, daß Männer mit Kenntniß der Geschichte und voll Pietät für das Ueberlieferte, retten, so viel noch zu retten ist. Die transportablen Gegenstände werden vom Germanischen Museum oder andern hiesigen und fremden Sammlern erworben. Was im Original nicht zu erhalten ist, wird abgebildet, um es wenigstens in getreuen Bildern unsern Enteln zu überliefern. In diesem Sinne haben A. Ortwein, die Photographen G. M. Edert in Heidelberg, Joh. Hahn, Schmidt und Popp in Nürnberg u. A. große Verdienste um die Stadt Nürnberg sich erworben.

Und zu diesen Bewahrern der alterthümlich malerischen Physiognomie Nürnbergs gehört auch E. Ritter, welcher durch seine auf liebevollstem Studium der Natur beruhenden, ächt künstlerisch aufgefaßten, mit vollster Sorgfalt, größtem Geschick und fleißigster Verrichtungen der Technik ausgeführten Maler-Abbildungen seine schöne Vaterstadt in würdiger Weise in Bildern der dankbaren Zukunft überliefert.

Die vorliegenden Hefte enthalten in ihren vierundzwanzig Blättern, neben einem kurzen, die Ansichten besonders in geschichtlicher Beziehung erläuternden Texte, außer den schon genannten Blättern einen Blick auf die Burg, eine Ansicht des sogenannten „fünfsäckigen Thurmes“ mit der „Kaiserstellung“ und dem Thurme „Lug ins Land“, einer großartigen Gebäude-Gruppe, welche auf dem Abhange des Burgberges an der Stelle sich erhebt, wo früher die Vorburg, Besitz der Grafen von Hohenzollern, stand, und eine Ansicht der kürzlich leider zerstörten, höchst malerischen Wehrder Bastie, eine Ansicht der neu erbauten, soeben erst vollendeten Synagoge, beides Blätter von höchstem malerischem Reiz, Ansichten von zwei der interessantesten Privathäuser, desjenigen, in welchem A. Dürer gewohnt hat, und des Topley'schen Hauses am Panierplatz. Ein Blatt stellt einen kleinen, wenig bekannten Hof des Rathhauses dar, dessen Architektur noch dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehört, während der bekannte große Vorderbau mit seinem schönen Hofe in den Jahren 1606—19 ausgeführt worden ist. Blatt 9 giebt das Innere des



Engraving. 4. 37. of 35.

Garten-Saalcs im Rupprecht'schen Hause in der Hirschelgasse, welcher, obgleich einer der ältesten (vom Jahre 1534) und edelsten Bauten deutscher Renaissance, doch erst in der neuesten Zeit durch die Aufnahme H. Ortwein's und die Beschreibung W. Lübke's (Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. V., Seite 491—92) in weiteren Kreisen bekannt geworden ist; Blatt 17 zeigt die Halle in dem alterthümlich und höchst malerisch eingerichteten Hause des Freiberger von Vibra; Blatt 11 und 14 geben Proben von den malerischen Straßenprospekten, daran Nürnberg so überaus reich ist. Auf ihnen ist kein Bauwerk von besonderem Interesse dargestellt; der Werth des Ganzen beruht nur auf der malerischen Gruppierung an sich unbedeutender Gebäude. Im Vordergrund von Blatt 11 sieht man altes Gemäuer, das dem ehemaligen Augustinerkloster angehörte, welches im Jahre 1572 gänzlich abgetragen wurde, um Platz für den Neubau eines großen Fußsitz-Palastes zu gewinnen. Die mittelalterlichen, architektonisch werthvollen Theile dieses Kloster-Gebäudes wurden vom Direktor Esfenwein sorgsam abgebrochen, nach dem Germanischen Museum übergeführt (siehe Beilage zu Nr. 33 der Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1573) und sind dort, als Anbau an die Gebäude des ehemaligen Karthäuser-Klosters, in welchen das Germanische Museum seine großartigen Sammlungen aufgestellt hat, zu neuen Ehren gelangt. Im Bilde links sieht man das „Kreisllein“, eine allen Besuchern Nürnbergs wohlbekannte Bierwirtschaft. Einen Straßenprospect veranschaulicht auch Blatt 15, welches besonders der sehr reich durchgebildeten Verhalle der Frauenkirche gewidmet ist. Blatt 8 giebt ein Bild des „schönen Brunnen's“ auf dem Hauptmarke, eines der edelsten und vollendetsten kleineren Denkmale gotischer Baukunst. V. Ritter hat ihn inmitten des Getriebes, während des Weihnachts-Marktes, also zur Winterzeit, da er mit Verkaufsbänden umbaut ist, und da auf seinen wägerechten Flächen vieler Schnee liegt, dargestellt, ein Bild von ächter Winterstimmung und großem malerischem Reiz. Die Stadtmauer mit ihren Thoren endlich ist auf 5 verschiedenen Plätzen dargestellt.

In der neuesten Zeit sind die sämmtlichen Platten dieses Werkes, welche bisher noch Eigenthum des Künstlers waren, in den Besitz des Buchhändlers Ernst Basermann in Berlin übergegangen, welcher binnen Kurzem eine neue Ausgabe mit einem durch 23 Holzschmitze nach Zeichnungen von Ritter geschmückten Texte veranstalten wird.

H. Vergau.

Umriszeichnungen zu den Tragödien des Sophokles. Sechszehn Blätter mit erläuterndem Text von Ferdinand Lachmann, Corrector und Professor am Johanneum in Jittau. Kupferstich von Louis Schulz. Eingeführt von Joh. Overbeck. Leipzig 1873. E. A. Seemann. 4^o. IV und 46 S.

Mit Abbildung.

Es ist oft und mit Recht darüber geklagt worden, daß in unserem Unterrichts- und besonders in dem der klassischen Sprachen auf dem Gymnasium zu wenig Gewicht auf die Anschauung gelegt wird, und wirklich sind die Lehrer noch zahlreich genug, welche Homer und Sophokles traktiren, als ob sie lauter Philologen vor sich hätten, die aber wenig daran denken, welchen Schatz von unvergänglichem Werth sie allen ihren Schülern, besonders aber dem größeren Theile, den Nichtphilologen, mitgeben könnten, wenn sie ihnen die Gestalten der Dichtungen so lebendig machten, daß sie unaussprechlich in der Phantasie der neuen Generation lebten, auch wenn diese längst nicht mehr zu griechischen Texten greift. Um so erfreulicher ist es, wenn gerade in diesen Kreisen sich einmal „das lebendige Verlangen regt, der Dichtung durch ästhetische Veranschaulichung größere Beachtung zuzuwenden“. Und in der That ist wohl Nichts geeigneter, das dauernde Interesse auch des größeren gebildeten Publikums an ein Dichtwerk zu fesseln, als die gelungene bildliche Darstellung einzelner Scenen, welche die Höhepunkte der sich in unserer Phantasie entwickelnden Handlung herausgreifen und unvergeßlich vor unser sehendes Auge stellen. Wo aber auch dieses höchste Ziel nicht erreicht ist, da wird eine geschickte Darstellung doch immerhin einen Anhaltspunkt gewähren, auf den die Phantasie gerne zurückgreift, wenn sie es versucht, das Erzählte in anschauliche Gestaltungen umzusetzen. Und gerade diese Aufgabe scheinen uns die Kochmann'schen Zeichnungen in meist erfreulicher Weise zu lösen.

Nach den einführungen Worten Overbed's, welcher hauptsächlich darauf hinweist, wie es ein allgemein und lebhaft ausgesprochener Wunsch der archäologischen Section der Leipziger Philologenversammlung gewesen sei, daß die ihr zur Betrachtung und Prüfung vorgelegten Zeichnungen durch den Stich eine möglichst weite Verbreitung finden möchten, giebt Ladmänn selbst einen hübsch geschriebenen Uebersicht über des Sophocles Leben und Wirken, sowie seine dichterische Bedeutung, namentlich im Vergleich mit Aeschylos, und läßt sodann eine präcis gehaltene Erzählung der jeder Tragödie zu Grunde liegenden Handlung folgen, mit besonderer Hervorhebung der von ihm zur Darstellung gewählten Momente. Mit den bei der Anfertigung der Zeichnungen von ihm als maßgebend erachteten Grundzügen, welche er S. 45 ausdrückt, können wir uns einverstanden erklären, wenn wir es auch gerade nicht für notwendig halten, daß es „für bloße Umrisszeichnungen angemessen erscheinen mußte, die Composition mehr reliefartig als in complicirten Gruppen zu gestalten“. Das hierdurch verantlagte Nebeneinander-treten der Figuren fällt vielmehr bei den Zeichnungen deshalb auf, weil uns nichts an ihnen auf eine reliefartige Darstellung vorbereitet. Die Wahl der Momente ist durchweg eine glückliche, die Composition eine geschickte und dem Auge wohlthuende, und wir wollen daher einem Mann gegenüber, der die Kunst nicht zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, über Einzelheiten nicht rechten, die besonders in den Nebenfiguren hie und da störend hervortreten. Im Allgemeinen ist uns aufgefallen, wie viel treffender die härtigen Gesichter charakterisirt sind, während Frauen und unbärtige Jünglinge vielfach des lebendigen Ausdruckes entbehren. Auffallend steif und wenig zu dem leidenschaftlichen Charakter der Electra passend, ist die Wiedererkennung der Geschwister auf der IV. Tafel, während die Scenen aus der Antigone dem Gegenstande der Darstellung entsprechend sehr lebendig bewegt sind. (Vergl. den beigegebenen Stich.)

Jedenfalls aber scheint uns das Buch höchst geeignet, solchen, welche einst an der Quelle geschöpft und sich dann nach anderer Richtung gewendet haben, eine willkommene Auffrischung und Erinnerung darzubieten, andere aber, welche das Lob des Dichters vielleicht schon oft nachgesprochen haben, ohne je das eigene Urtheil zu erproben, in eine lebendige Auffassung einzuführen und ihnen vielleicht über Manches wegzuhelfen, was den nur modern Gebildeten im Anjang als fremdartig zurückstoßen könnte. Besonders möchte in dieser letzteren Hinsicht das Buch jungen Künstlern zu empfehlen sein, zu deren harmonischen Ausbildung leider oft genug eine irgendwie tiefer einbringende, nur durch Lesen der Werke selbst zu erlangende Kenntniß des Alterthums und seiner Dichtungen fehlt.

V. V.

Peter von Cornelius, Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königl. Pinakothek zu München. Gestochen von G. Merz. Mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster. Verlag von Alphonse Dürr in Leipzig. 1875. Qu. Fol.

Es war im Jahre 1828, als an Cornelius, der noch mit der Vollendung seiner Fresken in der Glyptothek nicht zu Ende gekommen war und vom Könige wegen Uebernahme der Ausmalung der Ludwigskirche gedrängt wurde, eine andere große Aufgabe übertragen.

An der Südseite der Pinakothek läuft im oberen Stockwerke derselben ein mächtiger Korridor den ganzen Prachtbau entlang. Der Korridor ist in 25 Loggien mit Kuppelgewölben nach Art derer im Vatikan abgetheilt. Der Baumeister war bei deren Anlage von dem Gedanken ausgegangen, daß die Kuppeln sammt den dazu gehörigen Lunetten der den hohen Fenstern gegenüber stehenden Wände mit Fresken geschmückt werden sollten.

König Ludwig ging auf Menze's Gedanken mit gewohnter Lebhaftigkeit ein und bestimmte, der Stoff solle in naturgemäßer Beziehung auf die in den Sälen und Kabinetten nebenan aufbewahrten Gemälde der Entwidelungsgeschichte der italischen und deutschen Malerei bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts entnommen und anserdem nur einiges auf die französische Kunst Bezügliche beigelegt werden. Diesen Bilder-Cyklus zu entwerfen und in Fresco auszuführen, beauftragte König Ludwig Cornelius, der sich damals noch der vollen und ungeschmälerten Gunst des Königs erfreute.

Cornelius hatte keine Schulbildung genossen und hat auch in späteren Jahren nicht einmal Rechtschreiben gelernt. Er hatte seinen Weg zur Kenntniß der klassischen Poesie des Alterthums, zu Hesiod, Homer, Virgil und Anderen durch die Preisaufgaben der Weimariſchen Kunstfreunde gefunden, und für die Gemälde in der Lutwigſtrichſche bot ihm die Bibel, der Hauptquell seines Wissens nicht bloß, sondern auch seines Lebens, reichsten Stoff. Anders war es mit dem nun zu behandelnden Gegenstande. Allerdings war er mit dem Entwidelungsgeange der bildenden Künſte im Allgemeinen vertraut; hatte er doch in Deutschland und vornehmlich in Italien das Bedeutendſte aus eigener Anſchauung kennen gelernt und war ſo in der Lage, den Werth der Meiſter nach ihren Werken zu ermeſſen. Aber förmliche in's Einzelne gehende Studien hatte er im Gebiete der Kunſtgeſchichte nie gemacht; dieſe war ihm im Großen und Ganzen fremd. Um ſich mit dem nöthigen Material bekannt zu machen, las er nun Vaſari und einen von ſeinem Freunde S. Weiſſerſee eigens für ihn bearbeiteten Ueberblick der deutſchen Kunſtgeſchichte.

Mit dieſem dürftigen Wiſſen ausgerüſtet, ging Cornelius an die Arbeit und löſte die ſchwerige Aufgabe in ſeinen Mußeſtunden, wenn er aus der Glyptothek oder ſeinem Atelier in der Akademie heimgekommen. Weder das Wechſelgeſpräch ſeiner Angehörigen und Freunde, noch ſelbſt muſikaliſche Vorträge wurden ihm zur Störung. An ſeinem Nebentiſche ſitzend, zog er mit dem gemeinſten Meißtiſte auf gewöhnlichem Papier jene geiſt- und phantaſievollen Konturen, die nun der treffliche Metz mit ſeinem Stichel nachgezeichnet hat.

Trotz den angedeuteten Hinderniſſen gelang es aber dem Atmeiſter gleichwohl, in den Hauptmomenten aus dem Leben der berühmteſten Maler nicht nur ihr eigenſtes Weſen und Wirken, ſondern auch den Charakter der einzelnen Perioden der mittelalterlichen und modernen Kunſt zu kennzeichnen, wobei er in den Kunnetten die Hauptbilder, in den Vogenzwickeln Bildniſſe von Zeitgenoſſen, in den Gewölben aber den leitenden Grundgedanken unter Zuhilfenahme der Allegorie und Arabeske zur Darſtellung brachte. Die Kompoſitionen ſind in der Weiſe geordnet, daß die der italieniſchen Kunſt vor Raffael gewidmeten in den erſten zwölf Veggien mit den zwölf andern, die deutſche, niederländiſche und franzöſiſche Kunſt umfaſſenden in der mittlereſten Voggia, der des Raffael, ſich begegnen.

Naß zehn Jahre lang widmete Cornelius den größten Theil ſeiner freien Abende dieſen Entwürfen, die er leider nicht ſelber ausführen durfte — eine Thatſache, die nicht genug zu beklagen iſt. Schon damals ſprach er wiederholt den Wuſch aus, es möchten die Entwürfe vervielfältigt werden. Endlich, ſieben Jahre nach ſeinem Hingange, iſt ſein Wuſch erfüllt worden. Mit hingebender Liebe und Treue hat der genaunte Stecher die Blätter in Kupfer geſtochen, und der Schüler und Biograph des Cornelius, Cruiſt Förſter, einen erläuternden Text hinzugefügt. Außer dem Titelfupfer, welches die Kunnetten über den Thüren in Voggia I und XXV wiedergibt, enthält der ſtattliche Band 47 Tafeln. Auf der letzten ſind zwei Entwürfe zu Voggia XIX und die nicht angeführte Einfaſſung der Ein- und Ausgangs-Thüre zuſammengeſtellt. Der Text bietet außer der eingehenden, in den biographiſchen Theilen etwas zu breit gehaltenen Erklärung der Bilder auch eine kurzgefaßte Lebensbeſchreibung des Meiſters. Letztere wäre vielleicht beſſer vorgezogen oder durch eine Charakteriſtik der Kunſt des Cornelius zu erſetzen geweſen.

Durch das gebiegen ausgeſtattete Werk hat ſich die Verlagsſhandlung von A. Türck ein neues Verdienſt um die Publikation der modernen deutſchen Meiſterſchöpfungen erworben. Leider entſtehen nicht wenige Trudſchüler (worunter wohl auch das falſche Todesjahr auf S. 7 zu rechnen iſt, den ſplendib gedruckten Text.

Notiz.

Die drei Grazien, von Kubens. Die Komposition dieses kostbaren kleinen Bildes, einer der Perlen der Lamberg'schen Galerie in Wien, wird von Smith, Suppl. S. 250, Nr. 35 beschrieben: „Three Nymphs standing naked in a group, supporting above their heads a large basket of flowers. They are represented in the foreground of a landscape, having the bole of a tree on either side, to which is attached some drapery, forming a background to the figures.“ Der Stich der Komposition von J. Crokaert, den er anführt (vergl. Schuevogt, Kat. S. 127, Nr. 75), ist mir nicht bekannt. Und da sich bei Smith keine Angabe über den Aufbewahrungsort des von ihm beschriebenen Bildes findet, vermag ich über die Identität mit dem unfrigen nichts zu sagen. Dagegen sei hier bemerkt, daß die Angabe Waagen's (Wien I, S. 256, Nr. 467), das Bild der Lamberg'schen Sammlung sei eine „fleißige Skizze zu dem großen Bilde im Museum zu Madrid“ auf einem Irrthum beruht. Die Bilder haben in der Komposition gar nichts mit einander gemein (vergl. Zahn's Jahrb. I, 94). Auch ist das Wiener Bild, obwohl es hinter dem Radriker an Größe weit zurücksteht (1 Met. 16 × 1 Met. gegen 2 Met. 21 × 1 Met. 82), nicht eigentlich eine Skizze zu nennen, sondern ein vollkommen ausgeführtes Werk und zwar von so vollendeter, bei aller Freiheit der Behandlung sorgfamer Malerei, wie sie nur immer gedacht werden kann. In leichtem Gold getaucht strahlen die drei aneinander geschmiegt Mädchenleiber aus dem reizvollen Ensemble von Blumen und Landschaft hervor, ein seltsamischer Hymnus auf die Krone der Schöpfung. Ringsum dunkle, saftige und neutrale Töne: das Braun der Baumstämme, die in's Mattgraue spielende Drapirung zwischen ihnen, darunter ein Ausblick auf Wiese und Wald und ein Stück tiefblauen, von leichtem Gewölk bezogenen Himmels. Davon abgehoben die am Boden verstreuten, von rechts hereinwachsenden und endlich in dem Korbe gesammelten Rosen, zu deren Preis die Grazien sich vereinigt zu haben scheinen, um dabei unbewußt die eigene Schönheit nur um so siegreicher zu enthüllen. — Daß nur die Figuren selbst von des Meisters Hand vollendet sind, während er das Uebrige bloß angelegt und einem Gehülfen überlassen hat, ist auf den ersten Anblick des Bildes klar. Man denkt an einen van Uden, Jan Breughel oder Ferdinand van Ossfelds. Besonders in der etwas trockenen Behandlung der Rosen macht sich die geringere Hand fühlbar. — Das Bild ist auf Holz gemalt; die Erhaltung vortrefflich.

C. v. L.







P. F. Schenk 1807

THE GRAVE

AND THE GRAVEYARD

BY J. M. W. TURNER



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Vermoleeff.

I. Die Galerie Borgheſe.

Aus dem Ruſſiſchen überſetzt von Dr. Johannes Schwarz.

Mit Illustrationen.

(Fortſetzung.)

Das zweite und dritte Zimmer der Borgheſiſchen Galerie thut ſich vor unſern Blicken auf. Echüchternen Fußes überſchreite ich die Schwellen dieſer geweihten Räume, denn herrliche Geſtalten der höchſten Kunſt treten, wohin das Auge ſchaut, mir freundlich entgegen, laden meinen Geiſt zum feierlichen Genuſſe ein.

Solches Glück jedoch ſoll vorderhand mir nicht beſchieden ſein. Trauriges, hartes Loos des Kritikers! Dem Odysſeus gleich, der gebunden vorbeifahr an dem reizvollen Geſtade der Sirenen, iſt es ihm nicht vergönnt, unbefangen und freien Sinnes zu lauſchen den hehren Tönen der Kunſt. Er muß ſich Gewalt anthun und mit mißtrauiſchem Ohre und zweifelndem Auge an die Werke der Kunſt herantreten. Und hat er die Pflicht erfüllt, gewiſſenhaft und mühevoll, ſo erwartet den unſeligen Mann nur Mißmuth und Hohn von ſeinen Zeitgenoſſen, ja ſelbſt von Verwandten und einſtigen Freunden.

Mir aber, einſam in der Welt und unter freudloſem Himmel aufgewachſen, hat das wechſelvolle Geſchick dieſen harten, holperigen Weg angewieſen. Ich werde ihn bis an's Ziel durchlaufen mit männlicher Faſſung und Ruhe, unbekümmert um den Tadel und Spott der Zeitgenoſſen.

Wir haben früher, bei der Betrachtung der Werke des Ubertini, Bacchiacca genannt, ſo wie vor dem intereſſanten Bilde des Pier di Coſimo Gelegenheit gehabt, einiger Florentiner Maler zu gedenken, welche in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts geblüht, und von denen noch mehrere in einer mehr oder minder nahen Beziehung zu Pier di Coſimo geſtanden haben mögen, am meiſten vor allen Andern aber, wie Vaſari berichtet, Andrea del Sarto und Jacopo da Pontormo.

Von dieſem Leſteren nun, ſowie auch von ſeinem talentvollen Schüler Angelo Bronzino ſollen, dem Kataloge zufolge, einige Bilder ſowohl in dieſem zweiten, wie auch im dritten Zimmer ſich befinden. Dem Andrea del Sarto ſelbſt aber werden nicht weniger als ſechs oder gar ſieben Werke in dieſen Räumen zuſchrieben. Sehen wir uns vorerſt alle dieſe Bilder florentiniſcher Meiſter an, um dann um ſo freier unſere

ganze Aufmerksamkeit den Malern aus der Schule Ferrara's, deren Gemälde fast zur Hälfte die Wände in diesen zwei Zimmern in Anspruch nehmen, widmen zu können. Wir beginnen mit Andrea del Sarto, dessen vermeintliche Werke im dritten Zimmer aufgestellt sind.

Unter Nr. 39 sehen wir eine h. Familie (lebensgroße Figuren), mit dem ächten Monogramme des Malers ausgerüstet, d. h. mit den zwei verschlungenen A. Ehe die florentinischen Commentatoren des Vasari (Ausgabe von Le Monier) ausfindig gemacht, daß der wahre Name des Malers Andrea del Sarto nicht, wie Baldinucci vorgab, Bannucci, sondern Andrea d'Agnolo war (heutzutage würde man also Angeli oder de Angelis sagen), fand man gewöhnlich auf den Bildern, die dem Andrea in den Sammlungen zugeschrieben wurden, ein A und ein V mit einander verschlungen, Buchstaben, die eben Andrea Bannucci bedeuten sollten. Nach der Entdeckung des wahren Namens des Malers aber wurde jenes Monogramm meist corrigirt, d. h. es ward dem V ein Querstrich zugeheilt und dieser Buchstabe dadurch in ein A verwandelt, so daß auf diese gar bequeme Art wieder das ächte Monogramm des Andrea del Sarto, aus zwei verschlungenen A, hergestellt ward. Solche verbesserte Monogramme sehen aber alle sehr neu und aufgefrischt aus, wie eben dasjenige, welches wir hier vor Augen haben.

Die Composition dieses Bildes gehört allerdings dem Andrea an, die Ausführung desselben aber ist zu hart und viel zu geistlos für ihn. Wir halten es daher für eine der vielen Kopien, die wir von diesem bedeutenden Bilde zu Gesicht bekommen. 1)

Wie wir also gesehen, befindet sich, wenigstens in unsern Augen, kein einziges ächtes Werk des Andrea del Sarto in dieser Galerie, und wir freuen uns in diesem, wenn auch bloß negativen Urtheile, mit den gewissenhaften Herren Crowe und Cavalcafle vollkommen übereinstimmen zu können.

Dem Jacopo da Pontorno werden sodann mehrere Bilder zugeschrieben, die doch viel geringern Schülern oder Nachahmern des Andrea angerechnet werden sollten, wie z. B. der h. Sebastian, halbe Figur, von dem viele Wiederholungen zu finden sind, unter andern auch eine in der Stanza del Commissario agli „Innocenti“ zu Florenz.

Einer spätern Epoche des Meisters könnte aber das Porträt (Nr. 44) angehören, eher als seinem Schüler Bronzino, dem es der Katalog giebt. Es stellt einen älteren Mann dar, in rothsamtemem Unterleide und mit einem Buche in der Hand, lebensgroß, Kniestück. Ein gutes, fein aufgefaßtes Bildniß.

Doch lassen wir all dieses Mittelgut florentinischer Kunst bei Seite und richten unser Auge auf ein Werk jener Schule, das unsere ganze Aufmerksamkeit verdient. Ich sage der florentinischen Schule, wiewohl der Katalog dieses lebensgroße Bildniß eines Cardinals keinem andern Meister zuschreibt, als dem Raffael selbst; und als solches wird es natürlicherweise auch vom kunstliebenden Publicum angesehen und bewundert. 2) Heilige Macht des Namens! — Dieses schöne Porträt hängt im zweiten Zimmer und trägt die Nummer 20. Der Cardinal, ein Mann in mittlern Jahren, sitzt an einem mit türkischem Teppiche bedeckten Tische, auf welchem eine kostbar ciselirte Klingel steht,

1) Die Titul der fünf andern (Nr. 24, 29, 35, 49, 52), ebenfalls dem Andrea del Sarto beigelegten Bilder überspringen wir.
Johannes Schwarz.

2) Herr Carl Kuland in Weimar vindicirt das Porträt einem Schüler des Raffael. Siehe seine: Notes of the cartons of Raphael now in the South-Kensington Museum and on Raphael's others works. London 1867.

ähnlich derjenigen, die wir in dem klassischen Porträt Leo's X. von Raffael im Palazzo Pitti bewundern. Der hohe Herr sitzt mit vornehmem, aber doch sehr natürlichem Anstande und blickt uns mit großer Sicherheit an. Die Farben in dem Gemälde sind harmonisch, aber weder umbrisch, noch römisch-Raffaelisch, sondern durchaus florentinisch. Betrachten wir aber den Cardinal genauer, so will es uns scheinen, als ob aus dieser Gestalt der Genius des Jacopo da Pontormo herauschaue, da doch Niemand läugnen wird, daß in allen acht Kunstwerken etwas von dem Wesen des Künstlers selbst stecke.¹⁾ Die Modellirung der tiefliegenden, eingesackten Augen ist durchaus die des Pontormo, auch die Zeichnung der Hände, ähnlich den Händen der dem Michelangelo zugeschriebenen drei Parzen im Pitti-Palast, namentlich die diesem Meister ganz eigenthümliche verfehlte Modellirung der ersten Phalanx des Zeigefingers, so wie das etwas schwammige Incarnat lassen mir wenigstens keinen Zweifel mehr übrig, daß der Raffael dieses schönen Porträts, ebenso wie der Michelangelo der berühmten drei Parzen²⁾ (Nr. 113 im Palazzo Pitti), kein anderer sei, als unser Jacopo da Pontormo.³⁾ Wer aber den Wunsch hätte, sich davon grünlicher zu überzeugen, der möge dieses mit jenem Bildnisse des alten Cosimo de Medici vergleichen, welches letztere ein bekanntes und unbestrittenes Werk des Pontormo ist, und das in Florenz in der Galerie degli Uffizj hängt oder vielmehr hing, da es durch Verordnung des neuen Galerie Direktors, des Herrn Commendatore Aurelio Gotti, in der neuesten Zeit in eine Zelle des Klosters von S. Marco verwiesen wurde; aus welchem historischen oder ästhetischen Grunde, wüßten wir kaum anzugeben. Ueberhaupt scheinen die gegenwärtigen Galerie Direktoren in Italien, sowohl in Florenz, Mailand als anderswo, nichts Besseres zu wissen, als die ihnen anvertrauten Gemälde von den ehemaligen Plätzen an andere zu versetzen — ein Geschäft, welches, wie mir dünkt, mehr die Hände und die Füße, als den Geist in Anspruch nimmt.

In der Nähe dieses berühmten Porträts des Cardinals begegnen wir einem weiblichen Bildnisse von Angelo Bronzino, dem eminenten Schüler des Pontormo, der, wie Vasari erzählt, die ersten Schritte in der Kunst unter der Leitung des Raffaellino del Garbo that, ehe er sich an Jacopo Carneci da Pontormo anschloß.

Angelo Bronzino (1502 geboren, 1572 gestorben) hat eine große Anzahl Schüler und Nachahmer in seiner Vaterstadt Florenz gehabt, von denen ich nur einige hier in Erinnerung bringen will, da es gar oft zu geschehen pflegt, daß namentlich Porträts, von diesen Leuten gefertigt, dem Bronzino selbst zugeschrieben werden, der jedoch, sowohl was Geist und Eleganz in der Zeichnung, als was Gediegenheit in der Ausführung betrifft, sehr erhaben



Die Hände auf dem Porträt des Cosimo Medici von Pontormo.

1) Welche Persönlichkeit uns in diesem Bilde vor Augen steht, ist schwer zu sagen, wenigstens habe ich keinen Grund, etwas Positives darüber mitzutheilen.

2) Vielleicht dürfte Michelangelo die Zeichnung dazu geliefert haben.

3) Jacopo da Pontormo, geboren 1494, gestorben 1556, mag allerdings in seinen Knabenjahren, wie Vasari berichtet, die Wertpäten Leonardo's, Albertinelli's und des Pier di Cosimo einige Zeit lang etwa als „faktorio“ besucht haben; sein eigentlicher, wahrer Lehrer war aber gewiß Andrea del Sarto, und gerade seine zwar sehr lebendige, aber doch nicht fehlerlose Art, die menschliche Hand zu formen, hat er von jenem Lehrer Andrea erbt.

ist über alle diese keine Nachahmer, die da heißen: Cristofano dell' Altissimo, Lorenzo dello Sciorina, Stefano Pieri, Alessandro Mori, des Bronzino Nefse, und andere mehr.

Von Angelo Bronzino, den ich seiner aristokratischen Eleganz halber den florentinischen Parmeggianino nennen möchte, haben wir schon im ersten Zimmer (Nr. 24) eine treffliche Lutreja kennen gelernt, wobei ich mir die Freiheit nahm zu bemerken, daß ich jenes Bild für eine Zugenarbeit des Künstlers zu halten geneigt bin. Aus der nämlichen Epoche ungefähr finden wir von ihm hier, im dritten Zimmer, Nr. 19, eine Kleopatra, ebenfalls ein vorzügliches Werk des Meisters, scharf in der Zeichnung und sehr schwarz in den Schatten, während das vom Kataloge auch dem Bronzino zugeschriebene Porträt Cosimo's de' Medici (dritter Saal, Nr. 42) doch wohl nur ein Atelierbild sein dürfte.

Zu den besten Bildnissen, die der Künstler gemalt, rechnen wir dasjenige des Giannettino Doria (Nr. 3), der Galerie Doria-Pamfili.

Wer aber hat das statliche, etwas elegante Porträt des Cesare Borgia (s. den Holzschnitt) gefertigt? Diese Frage wird Manchem etwas dreist, ja vorwiegend erscheinen, da dieses vielbewunderte Porträt im Publikum nicht nur als das Konterfei des Duca Valentino gilt, sondern gemeinhin auch als Werk Raffael's angestaunt wird.¹⁾ Manche neueren Kritiker haben zwar über diese letztere Attribution die Nase gerümpft und daran dies und jenes zu tabeln sich unterstanden, und der gewichtigste unter ihnen, der zu früh verorbene D. Mündler²⁾, hat das Porträt geradezu dem Parmeggianino zugeschrieben. Wer es aber mit dem männlichen Brustbilde des Francesco Mazzola (Zimmer III, 2) vergleicht, der wird, denke ich, mit mir darin einverstanden sein, daß sowohl Zeichnung als Malart des Parmeggianino nicht mit derjenigen in diesem unsern Porträt übereinstimmen. Der geistreiche Jakob Burckhardt³⁾ hält es dagegen für ein vortreffliches deutsches Bild, vielleicht des Georg Fenzl. Solchen eminenten Kennern gegenüber ist es für mich sehr gewagt, meine schwache Stimme hören zu lassen. Wenn aber das italienische Sprichwort wahr ist, daß nämlich „fra duo leticanti il terzo gode“, so darf ich mich der Hoffnung hingeben, bei solchem Zwiespalt der Großen auch gehört zu werden. Sollte auch ich fehl schießen, nun so geschieht dies wenigstens in guter und vornehmer Gesellschaft.

Sehen wir uns also diesen weltberühmten und durch Stich und Photographie vielfältigten Duca di Valentino⁴⁾ genauer an. Daß das Gemälde nicht das Werk des Raffael sein kann, das, meinen wir, möchte auch der kurzichtigste Kunstfreund erkennen; braucht er sich doch bloß die Mühe zu nehmen, das Bild mit der in der Nähe aufgehängten „Orablegung“ des Raffael zu vergleichen: was freilich gegen die hergebrachte Sitte der *steaple-chase* in den Bildergalerien verstoßen dürfte. Auch sind die Bedanterien, die man einem geuß- und lernbegierigen Touristen, bei der Eile und Kostbarkeit unserer Zeit, nicht wohl zumuthen darf.

Untersuchen wir nun zuerst, ob dieser junge Mann wirklich das Ebenbild des Cesare Borgia sei oder auch nur sein könne. Die süßsante Pose und der ihr entsprechende,

1) Herr Carl Kuland schreibt es bloß der Schule Raffael's zu. Siehe a. a. O.

2) Siehe a. a. O., p. 30.

3) Ciceroe, p. 910.

4) Cesare Borgia wurde im Jahre 1499 vom Könige Ludwig XII. zum Herzog von Valence ernannt, und heirathete in jenem Jahre Charlotte d'Albret, Schwester des Jean d'Albret, Königs von Navarra.

etwas gemeine, ja sinnlich rohe und wenig sagende Ausdruck des regelmäßigen Gesichtes geben dem jungen Cavalier etwas, für mich wenigstens, eher Abstoßendes als Anziehendes. Würde dieser Cesare lebendig, so wäre es eben nicht der Mann, dessen nähere Bekanntschaft ich zu machen wünschte, und in diesem Sinne lasse ich die Tausche gelten. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß es ein „bildschöner“ Cavalier ist, der auch in einem modernen Salon sein Glück in der Damenwelt machen dürfte. Die Sage geht nun allerdings, daß der berühmte Herzog von Valence ein schöner, ja geradezu der schönste



Ebenannter Cesare Borgia, dem Raffael zugeschrieben.

Mann seiner Zeit, wie sich das bei Prinzen von selbst versteht, gewesen sei; und dies mag ein Grund, vielleicht der Hauptgrund für die Direction dieser Galerie gewesen sein, in dem Porträt das Ebenbild des Cesare Borgia zu erkennen. Es ist nur schade, daß man dabei nicht bedacht hat, daß die politische Laufbahn jenes Helden in Italien schon im Jahre 1503 geschlossen war. Wie bekannt, starb Cesare Borgia vier Jahre später, im Jahre 1507, vor der Stadt Viana im Navarresischen. Wären nun seine Züge durch die Hand Raffael's auf diese unsere Tafel festgebannt, so müßten sowohl Zeichnung als Malart, ganz abgesehen von der Auffassung, die s. g. erste Manier des Urbinaten, die ja noch ganz peruginisch ist, verrathen, wovon in diesem Bilde auch nicht

eine Spur zu sehen ist. Man könnte zwar dagegen einwenden, daß Raffael das Porträt nicht nach dem Leben, sondern später, frei nach irgend einer vorhandenen Zeichnung oder nach einem ältern Porträt angefertigt habe. Die Einwendung wäre annehmbar, wenn sie die historische Wahrscheinlichkeit für sich hätte, und wenn — was die Hauptsache ist — das Gemälde selbst für die Hand des Raffael spräche.

Hat sich der „Duca di Valentino“ je absonterfeien lassen, so möchte er diese Ehre wohl am ehesten dem Hofmaler seines Vaters, dem Pinturicchio, zugebachst haben, welcher, nachdem er vom Jahre 1492 bis 1497 für Papst Alexander VI. in Rom gearbeitet, 1501 in die Dienste des Sohnes Cesare Borgia getreten war.¹⁾

Auch Leonardo da Vinci, der, wie bekannt, ebenfalls in den Jahren 1501 und 1502 als oberster Kriegsrath beim Borgia angestellt war, möchte, eher als andere Maler, den Auftrag erhalten haben, seinen Herrn und Gönner durch den Pinsel zu vereinigen.

Sehen wir uns das Porträt noch genauer an. Der Cavalier trägt ein schwarzes befiedertes Varet, ein ebenfalls schwarzes Wams mit Schlichärmeln, aus denen die Manschetten hervorschauen. Die Rechte hält er auf den Degengriff gestützt, die Linke an der Hüfte. Der Tracht nach mag nun dieser „Pseudo“-Cesare irgend einen florentinischen Edelmann aus dem dritten oder vierten Decennium des XVI. Jahrhunderts vorstellen. Und würde der dicke gelbgeordnete Firniß von der Oberfläche entfernt, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich vermute, daß ein den Bronzini'schen sehr nahe stehendes Porträt sich unsern Blicken zeigen würde, mit jenem, den Gemälden des Angelo Bronzino eigenthümlichen „smalto“, mit seinen kalten Fleischtönen und mit den scharf und etwas hart eingesackten Augen. Auch die steif elegante Pose verräth den Bronzino und ich fast dieselbe, die wir in den Porträten des Pauciatoci (Baroccio-Saal in der Galerie degli Uffizj zu Florenz) und des Giannetto Doria (Galerie Doria-Pamfili in Rom) wieder finden. Die Modellirung der Hand deutet ebenfalls auf die Schule des Andrea del Sarto und namentlich des Pontorno hin. Meiner Ueberzeugung nach gehört also dieser f. g. Cesare Borgia des Raffael keinem andern Autor an, als dem Angelo Bronzino.

Man findet in mehreren andern Bildersammlungen f. g. Porträte des Cesare Borgia, so z. B. in jener von Forli, daselbst dem Giorgione zugeschrieben; dieses hat aber weder mit Cesare Borgia, noch mit Giorgione irgend etwas zu schaffen, sondern ist wahrscheinlich irgend ein Porträt von Valmezzano da Forli. Zener vom seligen General Pepe 1849 der Stadt Venedig geschenkte „Cesare Borgia von Leonardo da Vinci“, der gegenwärtig in einem Saale des städtischen Museo Correr in Venedig sich befindet, ist dagegen das Ebenbild des Don Ferdinando Avaslos von Aquino, von dem ein ähnliches Profilporträt in der Sakristei der Kirche von Mont' Oliveto zu Neapel sich befindet. Uebrigens ist jenes schwache Bild in Venedig ganz übermalt und verdient durchaus keine Beachtung. Ein dritter „Cesare Borgia“ ist in der Communal Sammlung

1) Vasari erzählt im Leben des Pinturicchio, daß dieser in der That, in einem Gemache des Castel S. Angelo in Rom auch die Porträts der Isabel, der Katholischen, des Niccolò Ursini, Giacomo Trintzi, des Cesare und der Pucezia Borgia al fresco gemalt habe. Ferner behauptet derselbe Schriftsteller (Vol. VII, p. 113), daß auch Pier di Cosimo das Bildniß des Cesare gemalt habe. „Ritrasso ancora poi il duca Valentino, figliuolo di papa Alessandro VI.: la qual pittura oggi, che io sappia, non si trova; ma bene il cartone di sua mano, ed è appresso il reverendo messer Cosimo Bartoli proposto di S. Giovanni.“ Vasari zufolge soll überhaupt Pier di Cosimo sehr viele und treffliche Porträts „di persone segnalate“ gemalt haben. Was ist wohl aus all diesen Bildnissen geworden?

von Bergamo zu sehen, woselbst er ebenfalls als Werk Giorgione's gilt. Crowe und Cavalcafle schreiben ihn dem Calisto da Lodi zu. Meiner Ansicht nach gehört jenes lebendige Porträt der ferraresisch-bolognesischen Malerschule an, vielleicht dem Giacomo Francia, auf keinen Fall aber weder dem Romanino, noch dessen Schüler Calisto Piazza. Bei nach der Natur gemalten Bildnissen ist es übrigens in dieser Epoche der sinkenden Kunst in Italien eine sehr heilige und gewagte Sache, jedesmal den Autor derselben feststellen zu wollen.

In der Nähe dieses selbstzufriedenen florentinischen Salonhelden jener Tage fällt unser nach Edelern sich sehrender Blick auf die nackte Gestalt eines jungen Weibes, das unwillkürlich das Auge fesselt durch das ächt künstlerische Gefühl, welches sowohl in der Bewegung als auch im Ausdrucke desselben sich ausspricht. Der Katalog nennt dieses interessante Bild „eine aus dem Bade steigende Venus“ und giebt als Autor desselben den Giulio Romano an. Herr Dr. G. Frizzoni hat es aber schon, wie mir dünkt, mit vollem Recht, in seinem Aufsätze über Baldassare Peruzzi, diesem Meister vindicirt. Dieser geistvolle sienesisische Künstler und Freund des Agostino Chigi hat, wie bekannt, mehr als Baumeister denn als Maler sich ausgezeichnet, ja in dieser letzteren Kunst darf er nur jenen Dekoratoren beigezählt werden, deren glänzende Reihe mit Melozzo da Forli anhebt, und zu welcher unter vielen andern Falconetto von Verona, der große Bramante von Urbino und Bramantino von Mailand gehören.

Auf den Maler Peruzzi (1481 geboren) haben nun vorzüglich, wie mir scheint, drei Künstler einen sehr leicht erkennbaren Einfluß ausgeübt: Pinturicchio zuerst, dann vornehmlich Sodoma, und zuletzt auch Raffaël. Von den dekorativen Malereien Peruzzi's in Rom, wo er den größten Theil seiner künstlerischen Laufbahn durchmachte, sind uns, besser oder schlechter erhalten, noch manche Proben aufbewahrt. So z. B. in der Chorische der Klosterkirche von S. Onofrio (ganz in der Weise des Pinturicchio); in den Sälen des Conservatorenpalastes auf dem Kapitol (Einfluß des Sodoma¹⁾); in der ersten Kapelle links in S. Maria della Pace in Rom, in welchem schönen Fresco-Gemälde die Art und Weise des Sodoma am deutlichsten zu Tage tritt, sowohl in der Harmonie der Farben, als in dem dem Vazzi eigenthümlichen geschlängelten Gefälte und in der etwas länglich ovalen Gesichtsforn der Madonna; auch sind die beiden heiligen Katharinen in jenem Bilde dem Sodoma entlehnt.²⁾ Unter seine Staffeleibilder der ersten pinturicchi-

1) Dasselb. werden theilweise auf einem Denksteine diese Fresken dem B. Bonfili von Perugia zugeschrieben:

S. P. Q. R.

DIAETAM ANNO MCCCXCVI
BENEDICTI BONFILII PERVSINI
PICTVRIS EXCVLTAM
VETERI SQUALORE DETERSO
OPERA KAR. RVSP. EQ. PICT. ROM.
LACVNARI REFECTO IN PRISTINAE
DIGNITATIS SPECIEM
RESTITVIT. A. M. DCCCLX.
MATHAEO ANTICI MATHEI
MARCH. SENATOR VRBIS.
IOANNE E PRINCIPIBVS CHIGI
IOANNE RICCI PARRACCIANI EQVITE
ASCANIO BRACCIA COMITE.

2) Die h. Katharina von Siena gleicht der nämlichen Heiligen in der schönen Freske in S. Domenico zu Siena; die andere h. Katharina aber erinnert lebhaft an das schöne Antlitz der „Cecilia“ (im Berliner Museum) von Peruzzi, welches letztere Bild die Herren Crowe und Cavalcafle aus mir nicht erklärlichen Gründen dem Girolamo del Fieschi zuschreiben möchten. (Siehe a. a. D. Vol. III, p. 401.)

ischen Epoche rechne ich zwei wohlerhaltene Längetafeln des Madrider Museums (Nr. 573 und Nr. 574), von denen die eine den Raub der Sabinerinnen darstellt, die andere die Enthaltfamkeit des Scipio Africanus; zu den Bildern seiner zweiten oder Eodoma'schen Periode scheint mir, unter andern, auch die obengenannte „Caritas“ im Berliner Museum zu gehören. In den Deckengemälden des zweiten Saales der „Farnesina“, im Jahre 1511 vollendet, ist Peruzzi sehr antikisirend; man wird durch jene weiblichen Gestalten unwillkürlich sowohl an griechische oder römische Gemmen, als an etruskische Vasenfiguren erinnert. Unter dem Einflusse des Raffael'schen Genius aber scheint mir diese „dem Bade entstehende Venus“ entstanden zu sein. Das anmuthige Weib, wahrscheinlich nach der Natur gezeichnet, sitzt entblößt auf einem Steine; ein hellblaues (changeant) Tuch fällt ihr vom rechten Arme herab und begnügt sich ursprünglich, nur die Hüfte zu erreichen. Aber das verletzte Schamgefühl irgend eines spätern Besitzers dieser ganz im klassichen Geiste des römischen Hofes zu den Zeiten Leo's X. gedachten Venus hat das Tüchlein durch einen willigen Restaurator um einige Spannen verlängern lassen und damit auch die linke Hüfte verdeckt. Er hat dadurch ohne Zweifel nicht nur der Religion, sondern auch der Moral einen großen Dienst geleistet.

In der Galerie Barberini schreibt man einen f. g. Fugnation (Nr. 64, II. Zimmer) dem Peruzzi zu. Es ist dies eine sehr geistreich gedachte Komposition; meiner Ansicht nach aber gehört das Bild nicht dem Peruzzi an, sondern unstreitig dem Jacopo da Pontormo.

Unterhalb des Rundbildes Nr. 38, welches eine Kopie der Raffael'schen f. g. Madonna di casa d'Alba ist, hängt eine andere h. Familie (Nr. 39) mit der vergoldeten Jahreszahl 1511 bezeichnet. Die Komposition dieses Bildes scheint von Fra Bartolommeo della Porta herzustammen, die lächerliche Ausführung derselben aber gehört unbedingt dem Mariotto Albertinelli an. Das Bild stellt die Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes dar. Außer der goldenen Jahreszahl ist noch das bekannte rothe Kreuz zwischen zwei verschlungenen Ringen darauf angebracht. Das Kreuz soll das Kloster von S. Marco bedeuten, die zwei verschlungenen Ringe die beiden Freunde in der Kunst, Fra Bartolommeo und Mariotto. Solcher schwachen Erzeugnisse aus den Jahren 1510, 11 und 12 habe ich mehrere zu Gesicht bekommen, sowohl in Privathäusern (z. B. in Florenz im Hause des Marquis Bartolommei und in dem des Cavaliere Niccolo Antinori), als in öffentlichen Galerien, wie z. B. in der des Belvedere zu Wien, mit der Jahreszahl 1510, und der des Fürsten Corsini zu Florenz vom Jahre 1511. Das Kloster von S. Marco, behauptet man, lieferte das Material zu solchen Fabrikbildern, deren Erlös sodann in zwei Hälften getheilt wurde, wovon die eine dem Fra Bartolommeo und somit dem Kloster, die andere dem Albertinelli anheimfiel. Ein ähnliches Bild wie dieses und von demselben Jahre sieht man ebenfalls in der Galerie Sciarra-Colonna, woselbst es, wie sich von selbst versteht, auch dem Fra Bartolommeo in die Schuhe geschoben wird.

Die Herren Crowe und Cavalcafle möchten dagegen diese so bezeichneten Bilder¹⁾ dem Fra Paolino da Pistoja vindiciren. Ich kann auch dieses Mal ihre Ansicht nicht theilen. Fra Paolino erscheint in seiner Presse vom Jahre 1516, den Gekreuzigten nebst mehreren Heiligen daneben darstellend, im Hofe des Klosters von S. Spirito zu

1) Siehe Crowe und Cavalcafle, a. a. O. Vol. III. p. 478 und 482.

Siena, noch als ein höchst ungelenter und schwacher Maler; ja selbst in seinem großen Bilde vom Jahre 1519, welches in der Sammlung der florentinischen Akademie der Künste hängt, ist noch immer klotzig und steif, und nur in seinen spätern Werken (1525) in S. Domenico und S. Paolo zu Pistoja ahmt er mit größerer Geschicklichkeit den Fra Bartolommeo nach. Fra Paolino war, wie uns Vasari berichtet, der Sohn eines schwachen Schülers des Domenico Ghirlandajo, nämlich des Bernardo del Sig- noraccio, und hatte aller Wahrscheinlichkeit nach seine Lehrjahre in der Werkstätte seines Vaters durchgemacht, ehe er mit Fra Bartolommeo in Verührung kam. Man vergleiche aber diese eben angeführten Madonnenbilder aus den Jahren 1510, 11 und 12 mit dem schönen Gemälde (die Verkündigung) aus der nämlichen Zeit, des Mariotto Albertinelli, welches ebenfalls in der Sammlung der florentinischen Akademie der schönen Künste aufgestellt ist, und man wird in allen diesen Werken die nämliche Modellirung des Auges mit den scharf beleuchteten Rändern der Augenlider, die nämliche Form der Hände mit ihren graugefärbten Nägeln, ja, zum Ueberflus, einen auf dieselbe Art geformten Nimbus (auroola) wahrnehmen, nur mit dem Unterschiede, daß diese in der Klosterfabrik ausgeführten und wahrscheinlich für weniger bemittelte Besteller gefertigten Malereien höchst fahrlässig behandelt sind.

Und nun muß ich, ehe wir zu den Werken Raffael's und seiner Schule übergehen, zweier in diesem Saale (II) aufgestellten Bilder des Francia Erwähnung thun. — Das eine davon ist meinem Gefühle nach eines der schönsten, empfindensten Werke des Francesco Raibolini, Francia¹⁾ genannt, und gehört wohl zu den Jugenwerken (d. h. um 1495 entstandenen Bildern) dieses liebenswürdigen, wahrhaft frommen Mannes; ich meine damit die mit Nr. 50 bezeichnete Tafel. Darauf ist der h. Stephan knieend und mit gefalteten Händen dargestellt. Sein Kopf blutet aus einer starken, eben erhaltenen Wunde, sein Blick ist voll Goltvertrauen. Hintergrund Landschaft. Auf einem unten angebrachten Zettel liest man:

VINCENTII. DESIDERII.

VOTVM. FRANCIE. EXPRESSVM. MANV.

Wenige Bilder hauchen so rein, so voll das Arom jener goldenen Kunstblüthe aus, wie diese Rose unter allen Bildern dieses Saales.

Die Madonna mit dem Jesuskinde (Nr. 43) mitten unter Rosen, möchte dagegen eher, in der Ausführung wenigstens, einem der besseren Schüler und Nachahmer, deren ja Francia so viele hatte, als ihm selbst angehören. Als von der eigenen Hand des Francia ausgeführt, betrachten wir aber den heiligen Antonius und die schöne Lutrezia im ersten Zimmer dieser Galerie. Und nun treten wir noch für einen Augenblick, wenn wir des Guten nicht schon zu viel haben, vor die berühmte „Grablegung“ Raffael's. Vorerst erlaube man uns zu bemerken, wiewohl Herr Carl Ruland das Gegentheil behauptet, daß dieses Gemälde schlecht restaurirt worden und überdies in keinem guten Zustande sich befindet. Raffael führte den Carton zu diesem Bilde für Atalanta Baglioni von Perugia in Florenz aus, und zwar mit der größten Sorgfalt; das Bild selbst aber wurde in Perugia im Sommer des Jahres 1505 gemalt. Ende September jenes

1) Francia ist eine Verkürzung von Francesco; so hieß man auch in Florenz den Francesco Bigi Francia Bigi, den Francescoene Francione. Ich mache hier nur deshalb diese Bemerkung, weil der französische Kunstkritiker, Herr Rio, den Namen Francia für eine Anspielung auf eine französische Künstin des Raibolini zu deuten geneigt wäre. Siehe A. B. Rio, Léonard de Vinci, p. 154.

Zettelschrift für Bildnisse Kunst. X.

Jahres ging Raffael nach Rom. Wie sehr derselbe vor seiner Uebersiedelung von Perugia nach Rom mit Arbeiten überhäuft war, weshalb er sich gezwungen sah, die Ausführung mancher angefangenen Gemälde seinen Gehilfen zu überlassen, geht deutlich aus seinem Briefe an Francia hervor, worin er sich entschuldigt, sein eigenes ihm versprochenes Porträt noch nicht gesendet zu haben. Jener Brief Raffael's an Francia, datirt vom Monat September 1508, lautet folgenbermaßen: „Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio ritratto, che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che vo l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane o dame ritocco, che non si conviene.“ (Ich bitte Euch, mir's nicht übel zu nehmen, sondern mir die lange Verspätung der Zusendung meines Porträts verzeihen zu wollen. Die anstrengenden und unausgesetzten Beschäftigungen haben es mir bisher unmöglich gemacht, dasselbe mit eigner Hand auszuführen, wie dies unter uns ausbedungen war; und es wäre wahrlich nicht Recht, falls ich Euch eines sendete, das von irgendet einem meiner Gehilfen gemacht und von mir nur übergangen wäre.“

Schon damals also hatte Raffael mehrere Gehilfen, denen er sich bei Ausführung seiner Werke bediente. Und in der That stößt uns in diesem Gemälde gar manches auf, worin wir den Hauch des Raffaelischen Geistes durchaus vermissen,¹⁾ und wir können daher nicht umhin, dem Urtheile des Barons von Rumohr beizustimmen, welcher in der Ausführung dieses mit großem Studium komponirten Bildes eine fremde Hand gewahr ward. Sei aber dem, wie ihm wolle, gewiß ist es, daß die „Grablegung“ nicht nur mich, sondern auch manch andern Kunstbessenen unter meinen Freunden stets viel kälter läßt, als viele andere gleichzeitige Werke Raffael's. Die herrliche Predella zu diesem Bilde, Glaube, Liebe und Hoffnung darstellend, grau in grau gemalt, befindet sich bekanntlich in der Vaticanischen Sammlung. Eine gute Federzeichnung dazu besitzt die florentinische Handzeichnungsammlung. Dieses Bild, vom Papst Paul V. (Vorgese) im Jahre 1607 von den Franziskanern von Perugia gekauft, ist eines der ältesten Bilder dieser Sammlung. Winkelmann betrachtete das Gemälde als eines der vollkommensten Werke Raffael's und hebt darin namentlich die Kraft und Wahrheit der Bewegungen und des Ausbrudes und das Dramatische der Komposition hervor. Die Kälte, die für mich und manchem meiner Freunde aus diesem klassischen Werke herausweht, rührt vielleicht gerade von dem allzugroßen Studium her, welches der junge Raffael an die Komposition des Bildes gewendet zu haben scheint.

Auch in andern Bildern Raffael's, welche aus dem Jahre 1508 stammen, wie z. B. in der s. g. Madonna di casa Colonna im Berliner Museum und in der s. g. „belle jardinière“ im Louvre, haben feinere Kunstkenner die Hand von Gehilfen zu entdecken geglaubt, und, wie ich glaube, mit vollem Recht.

(Fortsetzung folgt.)

1) Man betrachte z. B. die Ausführung der Füße jener beiden Männer, die den Leichnam Christi tragen, man betrachte die linke Hand des todtten Christus, deren Verfürgung verkehrt ist; auch die Falten an den Ärmeln des Johannes haben nichts von der Art Raffael's, u. s. f.

Stuttgarts neuere Bauhätigkeit.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.*)

(Schluß.)

Das Bestreben einer jüngeren Architekten-Generation, die mit den fünfziger Jahren auftrat, zu welcher indessen dem Charakter ihrer Werke noch auch einige ältere Baumeister gezählt werden müssen, ging vor Allem darauf aus, den engen Kreis des Classicismus, sowohl auf dem Gebiete der Antike, als auch auf demjenigen der Renaissance, in welchem man gar zu leicht der Monotonie anheimzufallen fürchten mußte, zu durchbrechen, und dafür Freiheit der Bewegung und moderne Eleganz sich anzueignen, zugleich mit der ausgesprochenen Absicht, an der Erfindung des neuen Stiles, wofür man ja gerade damals in München unter König Max die verwicheltesten Anstrengungen machte, ebenfalls sich zu betheiligen.

Die neue Weltperiode aber, von welcher ein neuer Baustil zu erwarten war, und die ihr Gepräge durch die großartigen Erfindungen (Dampfmaschinen, besonders Eisenbahnen, Telegraphie und Photographie) und den Darwinismus erhalten sollte, hatte sich kaum erst angekündigt. Wenn jedoch zu jener Zeit die als Wurzelgrund eines jeden neuen Baustiles nöthige neue Weltanschauung so wenig wie heute vollendet vorlag, so fehlte es uns damals auch für einen neuen Baustil noch an einer andern unerläßlichen Bedingung, nämlich an der nationalen Selbstständigkeit; denn schließlich hat doch immer zunächst eine Nation, und zwar eine aufstrebende, die Aufgabe, die Hauptträgerin eines neuen Baustiles zu sein.

Daher ist es begreiflich, daß unsere Architekten bei dem Suchen nach dem neuen Stile keine großen Erfolge erzielten, daß sie leicht auf eine falsche Fährte gerietzen und sich, wie wir es politisch waren, so auch in der Kunst in die Abhängigkeit von den Franzosen begaben, von welchen sie allerdings sehr viel lernen konnten, durch die sie aber auch, wenn sie ihnen blindlings folgten, auf die schlimmsten Abwege geführt werden mußten. Es war ja nicht die Kunst der französischen Renaissance, es war die modernste Kunst des zweiten Empire, jene aufgebauhte, marktstreicheriſche Kunst, jenes pilante Ragout launenhaft geschnittener Formen, nach welchem, freilich noch mit schüchternen Hand, gegriffen wurde. Es waren sobann weniger die Compositionen der modernen französischen Architektur, die zwar weder Ernst noch tieferen Gehalt, wohl aber einen gewissen Schick an sich haben, die man übertrug, als vielmehr die wirklich niederträchtige Detailbildung, bei der die Neuerungssucht und die Caprice zu den sinnlosesten Mißbildungen führte; zu diesen gehören die plötzlich abgehackten Gliederungen, die Nachahmungen von Holzformen in Stein, als da sind Abfasungen, eingegrabene Ornamente u. s. w., sodann die, auch in Holz nicht gestatteten, flach vertieften Ornamente, die willkürlich aufgeklebten Schilder und Rosetten, die ganz naturalistisch gebildet, wie an ein Ballkleid angehefteten Bouquets u. s. w.; in der Decoration fanden sich überhaupt die unangenehmsten Verquickungen von naturalistischen und stilisirten Formen. Was dagegen diese nachgahmte französische Architektur Gutes brachte, war, daß sie statt der alten, Material und Raum verschwendenden Gebäude, moderne, praktisch eingerich-

*) Eine treffliche Publikation von Stuttgarter Bauten haben wir in: J. v. Egle, Photographische Ansichten von öffentlichen Gebäuden, Wohnhäusern und Villen in Stuttgart und Umgebung. Stuttgart, Karl Kuc.

te, komfortable und namentlich besser erleuchtete Häuser bauen lehrte; freilich war damit auch der Weg zu der unsoliden Spekulationsbauweise gezeigt, die heutzutage so sehr florirt.

Derjenige nun, welcher dieser an die moderne französische, oder eigentlicher gesprochen, Pariser Architektur sich anlehnenen Richtung hauptsächlich in Stuttgart Eingang verschaffte, war der damals am Polytechnikum wirkende, seitdem aber zur Ausföhrung seines preisgerichteten Konkurrenzprojektes für den Nordwestbahnhof in Wien im Jahre 1870 kerrhin übergesetete Professor W. Bäumer. Ihm, der mit einer raschen Auffassung und einem feinen Sinn für elegante Darstellung eine ungemaine Fähigkeit verband, wurden Aufträge, namentlich für Ausföhrung von Privathäusern in Stuttgart, in Menge zu Theil. Im Verlaufe seiner Thätigkeit hat es Bäumer nicht verkannt, allmählich von den französischen Traditionen sich bis zu einem gewissen Grade wieder loszumachen und durch ein erneutes Studium der Antike und der Renaissance seine Formen zu läutern; es beweisen dies die späteren unter seinen Stuttgarter Bauten, ebenso der Wiener Nordwestbahnhof. Unter den ersteren ist als ein gelungenes Werk das „Fischer'sche Haus“ in der Urbanstraße hervorzuheben. Ein großes Verdienst hat sich sodann Bäumer dadurch erworben, daß er dem Kunstgewerbe in Stuttgart Bahn gebrochen, indem er die Errichtung einer mit der polytechnischen Schule verbundenen Kunstgewerbeschule veranlagte und im Verein mit J. Schnorr die jetzt so weit verbreitete „Gewerbehalle“ in's Leben rief.

Der Vorgang Bäumer's bewirkte eine rasche Aufnahme der französischen Formen, namentlich bei den jüngeren Architekten, von welchen in dieser Hinsicht besonders der jetzt in Darmstadt lebende Prof. S. Wagner mit dem früheren „Englischen Gesandtschaftshotel“ zu nennen ist; auch ein Theil der älteren jedoch zollte der neuen Mode seinen Tribut.

Die Franzosen selbst aber waren unterdessen mit ihrer Architektur wieder in eine neue Phase getreten, indem sie Wiene machten, zum Rococo und zum Barockstil, an welchen Stilgattungen man nun, da man sie als einen überwindenen Standpunkt objektiv betrachtete, das Materialische und Phantastische schätzte, wie in der Kleidernode, so auch in der Architektur zurückzuführen. Es wurde daraus aber nur eine sehr oberflächliche, nächterne zweite Auflage. Als bald suchte diese neuen Programme, die einen natürlichen Verbänden in dem immer häufiger werdenden Stad fanden, auch bei uns bemerklich; ja wir finden sie bis auf den heutigen Tag bei uns noch fortlebend. Daß dem Barocco und Rococo nicht in dem Maße gebuhrt wurde, wie das z. B. in den Frankreich näheren und von französischem Wesen abhängigeren Städten, wie Genf, Basel, Mannheim, Frankfurt geschah, das verdanken wir erstens dem Wirken bedeutender Architekten, die unbeeirrt von diesen Nouveautés das Banner der klassischen Liebertiefnung hochhielten, sodann aber auch der glücklichen Wendung in dem politischen Schicksal unseres Volkes, welche uns allmählich von dem Trude Frankreichs befreite.

An diesem Wendepunkt des politischen Lebens entstanden einige große Staatsbauten, der Umbau des Bahnhofes und der Neubau der Post, bei welchen es den Architekten vergönnt war, sich in einer monumentalen Bauweise zu ergehen, indem das bis dahin bei Staatsbauten bis zum Extrem geübte System der Sparsamkeit einigermaßen verlassen wurde.

Das erstere Gebäude, der Bahnhof, durch Oberbaurath G. v. Morlok unter Mitwirkung des obengenannten, jetzigen Stadtbaurathes A. Wolff aufgeführt, ist ein Werk, dessen großartig epulente und dabei höchst zweckmäßige Anlage von allen Stuttgart beröhrenden Reisenden mit dankbarer Befriedigung geröhmt wird, eine Thatsache, die um so höher anzuschlagen ist, wenn man bedenkt, daß Stuttgart eine Kopfstation ist. Die Anlage ist in Kurzem folgende: den zwei verschiedenen Richtungen, der in die ferne föhrenden Eisensträngen entsprechend, sind zwei große, mit schön konstruirten eisernen Dachstützen überdeckte Hallen angeordnet, welche zwischen sich die Wartehalle und den Eingangscorridor nehmen. Diese Hallen werden abgeschlossen durch zwei vierstöckige Verwaltungsgebäude, während vor die mittlere Partie eine Zugangshalle mit den sehr angenehmen nur als kleine hölzernen Einbauten, gleichsam als Mobilien behandelten Billethäuschen sich legt. Diese letztere, lustig schöne Halle, deren aus Tonnengewölben und böhmischen Kappen gebildete Decke auf einer Anzahl von Säulenpaaren ruht, wurde allein im Keußern mit einer reicheren, ja sogar pompösen Architektur versehen.

(Fig. 6). Dieselbe besteht aus drei großen Triumphbogenportalen, über welche ein volles, durch einen die Uhr enthaltenden halbrunden Giebel abgeschlossenes Stodwerk sich legt. Beide Geschosse sind dann durch vorgestellte Säulen, das obere außerdem durch Karpatiden und Festons reich geschmückt. So bietet die, an gewisse venetianische Bauten erinnernde Fassade, sammt dem Blick in die Halle, ein sehr effektvolles Bild, und wir finden diese etwas in die Posaune stößende Architektur an solchen, dem lauteften Verlehr gewidmeten Orte ganz wohl am Platze. Nur das Detail dieser Architektur ist nicht durchgehend zu loben, besonders was die Decoration betrifft; dasselbe ist zwar energisch, aber nicht immer sehr edel gebildet und hat auch von französischer Umanier sich nicht frei gehalten. Daß Morlok sehr wohl in den reinern klassischen Formen sich zu bewegen weiß, hat er an dem schönen „Johst'schen Hause“ bewiesen. Bei



Fig. 6. Die Eingangshalle des Bahnhofes in Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Morlok.

verschiedenen andern Gebäuden, wie der „Turnhalle“, seinem eignen Wohnhause, dem „Hallbergerschen Erbsenbau“ und namentlich bei der für die Eisenbahnbediensteten hergestellten Kolonie ist derselbe sodann durch Verbindung der verschiedensten Steinarten mit bemalten Holz, Backstein, glasierten Dachziegeln u. s. w. nicht ohne guten Erfolg auf eine eigenthümlich polychrome Wirkung ausgegangen. Schon vor dem Bau des Bahnhofes hatte Morlok Gelegenheit, bei der von König Wilhelm für die Stadt errichteten Gemüschhalle sich im Bau mit Eisen zu versuchen, und dieses ist ihm im Großen und Ganzen wohl gelungen; nur in der überflüssig starken Formbitung verräth sich die damalige Neuheit dieser Bauweise.

Wir haben die Post als zweiten großen Staatsbau genannt; sie steht dicht neben dem Königsbau, mit dessen einem Ende sie eine schöne Gruppe bildet, welche mit dem, durch den Schloßplatz, das königliche Schloß und das Vergelände gebildeten Hintergrunde dem den Bahnhof verlassenden Fremden zuerst in die Augen fällt (Fig. 7). In dem Erbauer der Post lernen wir wieder einen neuen Architekten kennen und zwar den Bauath A. v. Tritschler, Professor am Polytechnikum, wo derselbe namentlich in der Lehre der Konstruktion seit einer Reihe von Jahren eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Es ist dies ein Baumeister mit

einer eigenartigen Architektur, die sich von französischem Wesen von jeher und mit Absicht ferngehalten und in den einfachen strengen Formen der vitruvianischen italienischen Spätrenaissance und in der griechischen Antike ihr Vorbild gesucht hat. Schon durch sein Lehramt auf die Erprobung konstruktiver Neuerungen hingewiesen, hat Trietscher vielfache anerkanntenswerthe Versuche einer günstigen Verbindung von Stein- und Eisenarchitektur angestellt. Die Fests bildet ein so ziemlich quadratisches dreistöckiges Gebäude, bei welchem indess eine reichere Architektur nur an der einen Hauptfassade entfaltet werden konnte. Diese letztere wird der Breite nach in klarer und effectvoller Weise gegliedert durch die beiden mit Sellen über den Mittelbau hervorragenden Eispavillons und die vortretende Mittelpartie, welche über dem mächtigen, zu dem inneren freien Hofe führenden Portale eine offene Säulen-Voge enthält und durch eine, die Uhr aufnehmende, figurengeschmückte Attika abgegeschlossen wird. Der Höhe nach gestaltet sich die Fassade in der Weise, daß das Parterregehoß eine Rustica mit einfachem Rundbogenfenster zeigt, die obern Stockwerke aber mit canellirten Pilastern und geratgeschlossenen Fenstern ausgestattet sind.



Fig. 7. Die Zeit in Stuttgart, erbaut von Bauath v. Trietscher.

Leider hat auch hier wieder das Programm von dem Architekten gegenüber dem beschränkten Platze zu viel verlangt, d. h. diesmal zu viele Fenster, was denn zu einer etwas schmalen Form der Mauer-Zwischenspieler und damit zu einer fast zu starken Betonung der Vertikale geführt hat. — Ein zweites großes, in monumentaler Weise ausgeführtes Gebäude, bei welchem er die Hauptpartie ebenfalls in Pilasterarchitektur ausbildete, hat soeben Trietscher in dem Bau der „Hypothekbank“ geschaffen. Außerdem, daß derselbe bei diesem Gebäude das Eisen künstlerisch zur Geltung zu bringen bestrebt war, hat er hier auch ein neues Motiv der Decoration, nämlich in die Wand eingelassene ornamentirte Terracottenplatten verwerthet. Dasselbe ist der Fall bei den noch im Ausbau begriffenen, einfach aber monumental gehaltenen „Städtischen Schulgebäuden.“ Trietscher's Werk sind ferner eine Anzahl gelungenere Umbauten bedeutenderer Stuttgarter Wohnhäuser, so dann mehrere Villen, worunter als die ausdruckreichsten die malerische „Villa Kothermann“ sowie die in pompejanischer Architektur umgebaut „Weissenburg“ zu nennen sind.

Hiermit hätten wir die Hauptrepräsentanten der beiden älteren Gruppen von Architekten betrachtet, und es bleibt uns nur noch übrig, später hinsichtlich des mit seinen bedeutenderen Werken der modernsten Richtung angehörigen, schon genannten C. Weisbarth einen Nachtrag zu bringen.

Ehe die jetzt herrschende Richtung zum Durchbruch kam, schob sich als Episode noch eine andere Bauweise hier ein, nämlich der „Berliner Stil,“ der uns in dem talentvollen Professor

C. Walter einen tüchtigen Vertreter gesandt. Als Walter in Stuttgart diesen Stil zum ersten Male vorführte, geschah dies in des letztern eigentlicher Gestalt, nämlich an Stadtfacaden; aber die schönen würdevollen Typen, das Ergebnis des vieljährigen Schaffens einer Reihe von eifrigen und begabten Architekten, welche Berlin in den letzten Dezennien seine Physiognomie gegeben, verfehlten nicht, trotz des verpönten Materiales Eindruck zu machen und sich eine gewisse Achtung zu verschaffen. Der Berliner Stil hat auch etwas Elegantes, Fertiges, was uns immer einnimmt, andererseits aber, eben weil im Stuck aufgewachsen und doch die Quaderarchitektur imitierend, wieder etwas Süßliches und Kraftloses, ja Fades, und laun dabei auf die Dauer nicht behagen. Dann ist es aber auch die, bei so vielen Berliner Schöpfungen herauszufühlende, denselben während ihrer Entstehung zu Theil gewordene theoretische Maßregelung nach klassischen Mustern, welche dieser Architektur etwas schulmäßig Akademisches, Schablonenhaftes verleiht.

So ist es denn Walter wohl anzuzurechnen, daß derselbe, nachdem er die Formen dieses Stiles ohne weitere Modifizierung in Stein zur Anwendung gebracht und in der kleineren „Villa Siegle“ und dem „Bankier Keller'schen Hause“ namentlich sehr gefällige Werke geschaffen, sich nicht länger den Forderungen entzog, welche das veränderte Material an ihn stellte. Seine neueren Werke, der elegant gebaute „Anzug der Lebensversicherungsbank“, sowie der pompöse Neubau des „Museums-Gesellschaftshauses“, den er im Verein mit dem bereits genannten Prof. Wagner geschaffen, zeigen deutlich, daß er sich von den Traditionen der Berliner Schule bis zu einem gewissen Grade loszumachen gewußt, und daß er der freieren Bewegung, welche das schöne Steinmaterial gewährt, mit voller Lust sich hingegeben hat. Die beiden letztgenannten Bauten prägnieren namentlich mit den durch besondere Medialen hervorgehobenen Fenstern. Bei dem erwähnten Museumebau ist fobann auch ein Einfluß der neuesten großartigen Wiener Architektur, dem wir überhaupt auch sonst noch begegnen, namentlich in der Art der Zwischenstockbildung nicht zu verkennen. Walter hat ferner bei den von ihm erbauten „Städtischen Schulgebäuden“ auch das Sgraffitto, von dem wir nachher noch zu handeln haben werden, herbeigezogen, während er bei seiner „Villa Glöfen“ mit ihrem malerischen Umriß, den Ecktürmchen, Erkern, hohen Dächern, geschweiften Giebeln u. s. w. der allerneuesten Richtung, nämlich der Regenerierung der deutschen Renaissance gebuldrigt hat.

Wenn Walter aber allmählich sich von Stuck losgemacht, so wandten Andere leider dafür demselben sich zu, namentlich zu dem Zweck, alte Baraden und elende Neubauten mit einem brillant aussehenden Prachtelde zu versehen, so daß es nun von Stadtfacaden und zwar solchen, welche nicht in jenen maßvollen, von Walter angewandten Formen sichergehen, in Stuttgart wahrhaft wimmelt. Daß hieron aber eine schlimme Rückwirkung auf die Steinarchitektur nicht ausbleiben kann, liegt auf der Hand.

Von der Berliner Schule deutlich beeinflusst, aber mit ihren Formen und ihrer Kompositionsweise noch andere Motive verbindend, zeigen sich besonders zwei Architekten, nämlich Bau- rath A. Vol und Professor A. Beyer. Von Ersterem, der seinen Gebäuden gerne einen reichen Ornamenten- und Figurenschmuck verleiht und in seiner grazösen, festlich heitern Architektur an Meister Feins erinnert, wenn er auch, was harmonisch klare Komposition betrifft, diesen lange nicht erreicht, sind zwei Spitalbauten und eine größere Anzahl monumental ausgeführter Privatgebäude hergestellt worden, worunter als hervorragendstes Werk das „Bankier Seutheimer'sche Haus“ zu nennen ist.

Noch ziellicher im Schnitt seiner Formen und der französischen Renaissance einigermaßen zureichend erscheint Beyer, der eben jetzt mit dem Neubau des größten Stuttgarter Hotels, des „Hotel Marxgardi“, beschäftigt ist. In dem einen, bereits stehenden Flügel hat sich nun zwar der seine künstlerische Sinn dieses Architekten in der schönen Bildung gewisser Details und einzelner Partien sehr wohl documentirt, dagegen ist die Komposition im Großen und Ganzen zwar von klarer Anordnung, aber nicht ohne Gedrücktheit und läßt eine freiere, großzügigere Disposition, wie sie für das Äußere eines Hotels ersten Ranges angezeigt gewesen wäre, vermissen. — Noch rührt von Beyer eine Anzahl von Privathäusern her, und es ist sein Verdienst, bei einem derselben (Ede der Paulinen- und Kasernenstraße) zuerst wieder in größerem Umfange, aber in noch sehr maßvoller Weise das „Sgraffitto“, dieses künstlerische Gegenmittel der Stadarchitektur, in Anwendung gebracht zu haben.

Eine Anzahl ausgezeichnetere jüngerer Kräfte brachte sodann die italienische Renaissance in ihrer ganzen reichen Fülle und Ausdehnung ohne Beschränkung auf die Periode der höchsten Klarsichtigkeit wieder zur Geltung.

Die durch die politische Wandlung des deutschen Volkes möglich gewordene Emancipirung von Frankreich rüdte uns Italien wieder näher; auch die neuerbaute Brennerbahn that das Ihrige dazu. So waren es nicht nur die jüngeren Architekten, welche fast sämmtlich die hesperischen Götter betraten, sondern, was sehr viel werth war, auch ein Theil der Bauherren selbst. Von besonders nachhaltigem Einfluß erwiesen sich hierbei die naheliegenden und daher häufiger besuchten Städte Oberitaliens, Verona, Vienza, Venedig, Mailand, Genua u. s. w. Günstlich traf mit dieser neuentflammten Kunstbegeisterung das Steigen des Wohlstandes, der Aufschwung des Handels und besonders auch des Geldhandels zusammen, der ungeheure Summen in die Hand eines Einzelnen oder eines Vereines gab. So konnte auch der Architektur eine reichere Sprache gestattet werden; Pilaster, Halbsäulen, Säulen, Atlanten, Karyatiden, Balustraden u. s. w., Dinge, die man zuver nur höchst sporadisch angetroffen, kamen nun aller Orten zum Vorschein, und dazu gesellte sich allmählich eine hübsche dekorativer Sculptur, so daß manche der mittleren Talente bei diesem *embarras de richesse* den Kopf verloren.

Gatten im Mittelalter und in der Renaissance, ja bis tief in unser Jahrhundert, die württembergischen Fürsten alle bedeutenden baulichen Schöpfungen in's Leben gerufen, war sodann mit der konstitutionellen Befreiung unseres Volkes der Staat mit einer Anzahl monumental ausgeführter Werke auf den Schauplatz getreten, so gehört dagegen die neueste Zeit entschieden dem Privatbau, der mit den öffentlichen Gebäuden an Großartigkeit weitest, sie an Reichtum und Pracht übertrifft.

Als Chorführer der jüngsten Architekten-Generation ist nun der mit großem Talente, besonders auch bezüglich des Ornamentalen begabte Professor A. Gnaath zu betrachten, der während eines längeren Aufenthalts in Italien Gelegenheit fand, sein Talent anzureichen zu lassen und eine reiche Summe von Anschauungen in sich aufzunehmen. Unter den klassischen Meistern der Renaissance ist es namentlich Michele San Michel, dessen großartige, auf majestätische Pracht ausgehende Compositionen er sich zum Vorbild genommen. Indem aber Gnaath, schöpferisch aus dem vollen Bereiche einer erfinderischen Phantasie, vor Allen auf den malerischen Effect hinzielt und ihm, als einer ächten Künstlernatur, jeder Zwang, jede drückende Regel verhaßt ist, fühlt er sich noch mehr, als von den maßvollen geläuterten Schöpfungen der goldenen Zeit der Renaissance und denjenigen der Antike, angezogen von jenen süßen, freien Bildungen der beginnenden Barockzeit, und so sind auch seine Bauten immer effectvoll, ja überraschend in ihrer Composition, dabei durchströmt von Lebenswärme und voll Anmuth im Einzelnen, aber nichts weniger als klassisch und rein im Stile, sondern in Manchem seltsam, ja fremdartig, launenhaft, d. h. ebenfalls barock. Noch in untergeordneter Weise trat der letztere Umstand hervor bei jenem Werke, durch welches Gnaath in Stuttgart sich Bahn gebrochen, bei der schönen, vielbewunderten „größeren Villa Siegle“ (Fig. 5). Dieses liegt in impenitentier Situation an einem Bergabhange, der mit Gartenanlagen, welche vom Architekten ebenfalls angeordnet sind, geschmückt ist. Die Villa bildet einen dreistöckigen Hauptbau auf rechteckigem Grundplan von stattlicher Tiefe. Rechts und links wird dieser Hauptbau flankirt von kleinen, mit ihm durch bededete Gänge verbundenen Pavillons, deren Terrassen mit Pergolen geziert sind und zusammen mit dem Hauptbau eine reizvolle Silhouette bilden. In überaus erler, klarer, schöner und doch einfacher Weise baut sich das Ganze vor uns auf; ein dreifensteriger Mittelbau wird eingefast von mächtig vorspringenden zweifensterigen Seitenflügeln, welche durch Aufhebung von Sculpturengekrönten Halbgeschoffen die Mittelpartie pavillonartig überragen; diese letztere erhält dann in sehr schöner Weise eine Art von Attika durch die zurücktretende Tragwand des Treppeneroberlichts. Die Fassade wirkt um so imponirender, als das unterste Geschoß gleichsam nur als Sockelgestell für die obere Partie behandelt ist, zu deren erster Etage verschiedene Rampentreppe hinaufführen, während man durch einen Eingang zu ebener Erde zu der Treppe im Innern gelangt. Dieser untere Theil ist allein etwas gedrückt angefallen und stimmt nicht ganz zu dem Eindruck der Roblesse, der durch die stolze Höhe der obern Stockwerke und der Fenster, durch die Weinien-

stigkeit und die Sparsamkeit mit Zuthaten, wie Atlanten, Masken, Balkonen u. s. w., hervor gebracht ist. Gnauth hat mit dieser Fassade, die nicht ohne Hinblick auf die Esfront der Villa von Veins entworfen ist, bewiesen, daß er in Italien vor Allem auch gelernt, die Fläche und damit die großen Bautheile als solche zur Wirkung kommen und sie nicht, wie dies bei uns so oft geschieht, durch die Details und namentlich durch die Fenster überschreien zu lassen. Die Viel- und Breitenstigkeit ist freilich nicht immer Schuld des Architekten, aber seine Schuld ist es, wenn er durch übermäßige Profilierung oder Dekorations die Wirkung der Wandflächen todt schlägt.

Es war Gnauth vergönnt, auch das Innere der Siegle'schen Villa mit allen Mitteln der Dekoration bis auf Möbel und Tapeten hinab künstlerisch einheitlich ausstatten zu dürfen, wobei er von dem ihm eigenen dekorativen Talente in glänzender Weise Zeugniß abgelegt hat. Beson-



Fig. 8. Villa Siegle, erbaut von Professor A. Gnauth.

ders gelungen ist das in mehreren Etagen von bemalten Säulengalerien umzogene Treppenhauß, das uns an die unvergleichlichen Beispiele italienischer Paläste nicht zu seinem Nachtheil erinnert.

Der Bau der Siegle'schen Villa hatte mächtig Propaganda für Gnauth gemacht, und von überall her ergingen an ihn große Aufträge, die aber leider, wie das oft der Fall, meistens wieder zu Wasser geworden sind. Einer dieser Aufträge, nämlich der Bau der „Vereinsbau“ (Fig. 9), sollte aber wirklich zur Ausführung kommen, und nun steht dieses Gebäude in seiner festbaren Pracht da als ein monumentaler Denkstein jener kurzen Periode, während welcher die Banken Gärten glichen, in die es goldene Früchte herein regnete, als ein Denkstein jenes Milliardenrausches unseres Volkes, auf den eine so große Ernüchterung gefolgt ist.

Der vierstöckige Bau der Vereinsbau steht in einer schmalen Straße, weßhalb für ihn mit richtigem Verständnis von Gnauth eine Fassade nach dem Vorbild der ähulich gelegenen Venezißischen Paläste der Spätrenaissance mit der kolossaln Pilaßterordnung für die beiden obern Ge-

schöpfe entworfen, sowie überhaupt allen Formen ein höchst energisches, starke Schatten werfendes Profil verliehen wurde. Indem nun dem an Motiven reichen Baumeister in Bezug auf dekorative Ausstatung ein unbeschränkter Spielraum gelassen war, kam ein wahres Fortissimo architektonischer Wirkung heraus. So wenig aber in dem Kühnen Entwurf des Ganzen und in der schönen Ausprägung einzelner Theile der bedeutende Architekt zu verkennen ist, ebensowenig kann man umhin, einzusehen, daß der Totalindruck nicht den aufgewandten großen materiellen und künstlerischen Mitteln entspricht. Dies kommt hauptsächlich daher, daß die Bestimmung des Gebäudes mit der gewählten Palastarchitektur in einen nicht ganz gelösten Konflikt gerathen ist. Es war z. B. nicht möglich, das untere Geschloß, das gewissermaßen das Fußgestell der oberen kolossalen Pilasterordnung zu bilden hat, wie bei jenen italienischen Palästen, zu untergeordneten Zwecken zu verwenden und demgemäß, außer von den Portalen, nur von unbedeutenden Oeffnungen durchbrochen sein zu lassen; an und für sich ist dasselbe mit seiner gewölbten Rustica, den Schlußsteineisen und den ohne Störung unsymmetrisch angelegten Portalen sehr wohl gerathen.

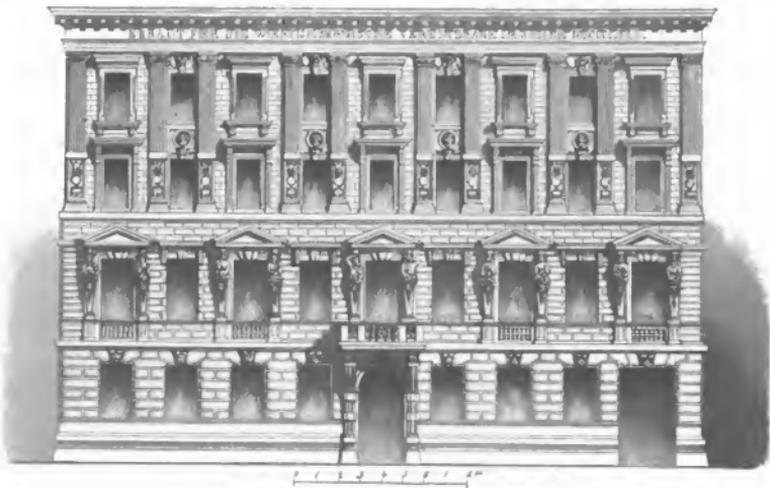


Fig. 9. Das der Württembergischen Verlieshaus, von Professor H. Gnaulth.

Wie ruhig und edel würde ferner das zweite Geschloß, die Hauptetage, erscheinen, wenn statt der neun Fenster von zweierlei Art nur die fünf prachtvollen, von giebeltragenden Atlanten eingefassten oder auch deren sieben die Wandfläche durchbrächen! Wirklich unruhig ist sodann die obere Partie, bei welcher die vielen Fenster noch am ehesten hätten angebracht werden können, dadurch geworden, daß die letztern der Reihe nach in gleichen Intervallen sich folgen, während die Pilaster, trotzdem, daß sie je durch ein Fenster getrennt sind, doch ungleiche Abstände zeigen, indem sie auf etwas unentschiedene Weise gestuppelt stehen. Wie in der Komposition dieser Fassade hat Gnaulth auch im Detail des Bauwerkes sich entschieden dem Barockstile zugewandt, welches Detail, obgleich es immer höchst schwungvoll, bedeutsam und mit der dem Künstler eigenen Grazie gebildet ist, doch auch viel Seltsames und Ungehöriges zeigt. — (Wir bemerken nebenbei, daß die kraftvoll komponirten Skulpturen im Modell von einem in Venedig lebenden jungen schleswiger Bildhauer Steger herrühren, in Stein aber vom Bildhauer F. Bach in Stuttgart ausgeführt sind). — Im Innern des Gebäudes finden wir, ein schön decorirtes Vestibul passivens, einen von reizenden Loggien umzogenen bedeckten Lichthof. Ebenso anmuthig ist die Einfahrt, deren Seitenwände durch Halbsäulen und Nischen gegliedert und mit einer einfachen

aber passenden polychromen Bemalung versehen sind. Nicht unerwähnt wollen wir endlich die stilkvollen, prächtigen Bronze-Gitterthore an den Eingängen lassen.

Sehr zu beklagen ist der ungünstige Einfluß, den dieses Werk einer fähigen Phantasie auf unsere Architekten mittleren Ranges ausgeübt, die gerade das Fremdbartige, Willkürliche und dasjenige, was nur für einen solchen pompösen Bau paßt, die Masken, die Atlanten, die kolossalen Bessagen u. s. w. herausgegriffen haben, um es stüchweise, verzinzelzt, verkleinert und verflacht bei jeder beliebigen bürgerlichen Fassade wieder zu verwenden.

Noch stärker in's Barock verfiel dann Gnaauth bei dem „Comvadi'schen Hause“, welches ebenfalls, wie die Vereinsbank, zugleich als Wohnhaus und Geschäftshaus dient und aus einem mächtigen dreistöckigen Hauptbau und zwei niedrigeren, weit vorspringenden, je mit einer kleinen Aedicula besetzten Flügeln besteht. Nur das oberste Geschosß ist, wenn man davon absteht, daß das Gesims zu klein ausgefallen, als sehr schön zu bezeichnen; das nach Art gewisser Wiener Bauten gestaltete Mittelgeschosß dagegen, sowie das untere, mit dem durch häßliche Kusticaensäulen gebildeten Eingange, hat ein gedrücktes, unschönes Aussehen erhalten. Außer diesen Kusticaensäulen werden wir noch durch eine Anzahl der launenhaftesten, ungenießbarsten Formen, wie z. B. höchst selbstam mobilisirte Triglyphen, übermäßig gebauchte Pilaster u. s. w. gefürt. Wesser, aber durch seine zu sehr markirten Formen auch von nicht besonders glücklicher Wirkung ist sodann ein anderer großer Massivbau Gnaauth's in der Uhländstraße No. 5, bei welchem er zur Erhöhung des Effektes gewisse Motive und Formen aus der deutschen Renaissance mit denjenigen der italienischen in Verbindung gebracht hat.

Außer diesen reinen Steinbauten hat Gnaauth ferner noch eine Anzahl anmuthiger kleinerer Wohnhäuser geschaffen, welche er durch reichlich angewandtes Sgraffitto und einmal auch durch terracottenfarbige Arabeskenstreifen zu decoriren suchte. Soviel einzelnes Schönes sich hierunter findet, und so sehr die Arbeiten Gnaauth's in diesem Genre denjenigen der meisten andern Baumeister an Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Motive überlegen sind, so können sie doch nur als Versuche angesehen werden. Noch fehlt ihnen die Harmonie, das richtige Maß für diese Dekorationsweise, das nur aus einer großen Präzision sich ergibt. Die Architektur wird bei den meisten dieser Gebäude geradezu überwuchert von der Decoration, besonders ist dies der Fall bei den niedlichen Bauten der Goethestraße, an welchen Gnaauth bereits auch zu weiteren Farben, außer Weiß, Schwarz und Grau, zu Roth, Blau, Grün und Gelb gegriffen hat. Sodann fehlt es bis jetzt noch für das Sgraffitto auch an einer den Einwirkungen unseres Klima's die Spitze bietenden Technik.

Noch sind aus der Hand Gnaauth's eine Anzahl vorzüglicher, rein decorativer Werke hervorgegangen, wie das „Epitaphium für die gefallenen Höglinge des Stuttgarter Polytechnikums“, das „Kriegerdenkmal“ und das „Grabmal der Familie Sauters“, Monumente, welche bereits eine große Popularität erlangt haben.

Wir dürfen nun für die Zukunft von dem feinen Geschmade Gnaauth's wohl erwarten, daß der Künstler, nach diesen Werken seiner Sturm- und Drangperiode, bei welchen er die Hggl etwas allzusehr schiefen gelassen, wieder zu maßvolleren Schöpfungen, welche seiner Villa Siegel in würdiger Weise sich anzureichen vermögen, zurückkehren werde.

Eine der Richtung Gnaauth's verwandte, frische, anziehende Architektur von einer gewissen Eleganz, die dennoch nichts an Kraft verloren gehen läßt, zeigen die Bauten des jungen Nachfolgers von Gnauth auf dem Lehrstuhl im Polytechnikum, des Professor R. Reinhardt. Unter den von ihm ausgeführten Privathäusern ist dasjenige in der Hermannstraße No. 5, dessen Fassade eine harmonische Vereinerung von violettem und grünem Sandstein mit Sgraffitto zeigt, rühmlichst hervorzuheben.

Ein in Stuttgart auch erst seit Kurzem mit Bauwerken aufgetretener jüngerer Architekt ist sodann C. Dollinger, ebenfalls Professor am Polytechnikum. Seine Architektur bewegt sich in strengen, scharfgeschnittenen Formen, die hier und da fast an Holzformen gemahnen, und sie beschränkt sich in der Decoration auf die wichtigsten Punkte. Mehr als zur italienischen neigt Dollinger zur französischen Renaissance, und zwar sind es die ernstern Erscheinungen der Höhezeit dieses Stiles, von welchen er sich angezogen fühlt. Dieser Richtung hat der ge-

namte Architekt in einer Anzahl origineller, im Geiste dieses Stiles geschaffener Privathäuser in der Fohenhheimerstraße, No. 4, 5, 7 u. 9, Ausdruck gegeben.

Berner ist unter den jüngeren Kräften der rührige D. Tafel, Professor an der Baugewerkschule zu nennen, der in einer Anzahl von Privathäusern, sowie in der stattlichen „Villa Mohl“ von italienischer Renaissance sich inspirirt zeigt. Noch wollen wir sodann als tüchtige Privat-Architekten Braunwald und Jooß hervorzuheben nicht unterlassen; ersterer hat neuerdings namentlich durch seine „Villa Moser“ die Blide auf sich gelenkt. (Von Aufführung der mit fast reinen Neubauten beschäftigten Staatstechniker müssen wir natürlich Abstand nehmen.) Hier wären aber endlich noch die neuesten ganz der modernsten Richtung angehörigen Schöpfungen des schon genannten, unter die älteren Baumeister zählenden C. Weissbarth anzureihen. Es sind dies zwei kauliche Anlagen von größter Opulenz, nämlich das palastartige „Bohnenberger'sche Haus“ sammt Dependenz und die „Villa Single“. Ersteres, das noch stark an modern französische Architektur erinnert, ist im Ganzen von sehr stattlicher Erscheinung und der Reichthum des Besitzers wird darin sehr wohl zum Ausdruck gebracht, doch dürfte das Detail hier und da etwas korrekter und mit der Dekoration etwas mehr Haas gehalten sein. Bei der herrlichen gelegenen Villa Single, welcher durch einen Wasserturm und einen feilichen, kuppeltragenden Pavillon ein hübsches, malerisch unregelmäßiges Ansehen gegeben wurde, hat sich der Architekt die Westfront der Königl. Villa in Berg zum Vorbild genommen.

Hiermit hätten wir die Profanarchitektur Stuttgarts bis auf die neueste Zeit verfolgt. Wir fanden in derselben eine große Anzahl von sehr talentvollen und tüchtigen Männern thätig, und wenn wir auch auf manche Unvollkommenheiten, ja zuweilen auf selbsthame Launen gestoßen sind, so trat uns doch andererseits noch viel mehr des Erfreulichen in dem großen Reichthum an originaler Erfindung und in der erstaunlichen Vielseitigkeit überhaupt entgegen. Es ist ein frisches Leben, welches das ganze Schaffen auf diesem Gebiete erfüllt, ein reger Wettstreit, dessen nächstes Ziel, ganz allgemein gesteckt, darin besteht wird, der durch die größeren materiellen Mittel möglich gewordenen reicheren Sprache der Architektur vollständig Herr zu werden. Das als allerneueste Richtung die Aufnahme der deutschen Renaissance, auf welche namentlich das Erscheinen von Lübke's bedeutenden Werke die Blide gelenkt hat, sich geltend mache, haben wir schon oben gelegentlich bemerkt.

Es erübrigte nun noch, einen Blick auf die bei weitem geringere architektonische Thätigkeit auf kirchlichem Gebiete zu werfen. Wir warten jedoch damit noch so lange, bis die zur Zeit in Ausführung begriffenen namhaften Neubauten so weit vollendet sein werden, daß ein Urtheil über sie möglich ist.

Verichtigung: Im ersten Theil unseres Artikels, S. 46, Z. 20 sind die „Trepfstein“, welche übrigens dem Jura angehören, verwechselt worden mit den Tuffsteinen des jüngeren Salmwasserlattes.



Baugeschichtliche Mittheilungen

aus der

Handzeichnungen-Sammlung der Affizien.

Von Rudolf Heidenbader.

Wenn ich erwäge, wie nützlich und willkommen, ja geradezu unentbehrlich mir bei dem Studium der architektonischen Handzeichnungen der Meister der Renaissance die Mittheilungen waren, welche Albert Jahn in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft“, Jahrgang II, über diese kostbaren Blätter der königlichen Sammlung zu Florenz veröffentlichte, so möchte ich glauben, daß einige Nachträge und Ergänzungen zu den dortigen Notizen manchem Freunde der Kunstforschung nicht unwillkommen sein werden, der sein Interesse diesen Handzeichnungen zuzuwenden Gelegenheit haben wird. Daß ich im Stande bin, den von Jahn gebrachten Mittheilungen einige Korrekturen beizufügen, verdanke ich vorzugsweise dem Umstande, daß seit 1870 von Seiten des Konservators der Sammlung, Herrn Carlo Vini, manche Aufklärung über dunkle Punkte in der richtigen Beurtheilung dieser Materialien gewonnen wurde, und daß das Fortschreiten von Herrn Vini's Autographenwerk selbst demjenigen, welcher nicht über archivalische Hülfsmittel verfügen kann, es ermöglicht, mittelst Handschriftenvergleiche früher Schwerentzifferbares richtig zu deuten. Mögen diese Notizen denen, welche sie benutzen, ein Leitfaden sein und sie anregen, eine abermalige Prüfung dieses für die Kunstgeschichte der Renaissance unentbehrlichen Quellenmaterials vorzunehmen. Es wird noch eine geraume Zeit dauern, bis diese Schätze im wahren Sinne des Wortes zugänglich und verständlich sein werden, da die erste Vorbedingung ihrer Benutzbarkeit, ihre Inventarisirung und die Entzifferung der handschriftlichen Randbemerkungen und Ueberschriften erst im Laufe der nächsten Jahre in ihrem ganzen Umfange erfüllt sein dürfte. Meine theilweisen Abweichungen von den Angaben Jahn's, welcher mehrere Jahre lang sich dem Studium des Inhaltes dieser 49 Bände und Mappen widmen konnte, werden hoffentlich Jedermann doppelt zur Vorsicht mahnen in der Feststellung des historisch Thatsächlichen, was aus den Blättern gewonnen werden kann. Was ich hier von handschriftlichen Randbemerkungen der Zeichnungen mittheile, ist stets von Herrn Vini revidirt worden, dürfte daher, kleine Versehen abgerechnet, zuverlässig sein.

Die hier gegebenen Notizen machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, Vieles hätte sich noch beifügen lassen, was Anderen überlassen bleiben muß. Eine Verlässichtigung der Wasserzeichen der Papiere, über welchen Gegenstand allerdings noch zu wenig Untersuchungen existiren, um aus ihnen Aufklärung über zweifelhafte Punkte zu ziehen, habe ich stets für nöthig erachtet; jedoch sind manche Blätter ohne Wasserzeichen, da jeder Papierbogen nur ein Zeichen trägt, aus demselben aber 2, 4, 8 oder noch mehr Blätter geschnitten werden können, da ferne viele Zeichnungen auf einen Karton aufgezogen sind, so daß das Wasserzeichen unerkennbar ist.

Wer die Florentiner Handzeichnungen nicht selbst gesehen hat, macht sich von ihnen vielleicht eine falsche Vorstellung; es ist daher wohl nicht ganz unpassend, einige allgemeine Bemerkungen vorauszusetzen.

Die Sammlung, einst größtentheils im Besitze Giorgio Vasari's, enthält in 49 Mappen und Bänden das Beste, was von architektonischen Handzeichnungen aus der Zeit der Renaissance in Italien noch vorhanden ist. Die älteren Meister der Renaissance sind in der Sammlung fast gar nicht vertreten, mit Ausnahme eines einzigen Architekten der Frührenaissance, Giuliano da San Gallo.

Der Name des Schöpfers der Hochrenaissance, Bramante, ist einigen wenigen Blättern beigelegt worden, aber unter diesen ist kein einziges vorhanden, von dem man auf Grund handschriftlicher Bemerkungen positiv behaupten könnte, daß es wirklich von seiner Hand gezeichnet sei; Raffael ist durch einige Blätter sicher vertreten; mit Baldassare Peruzzi's Zeichnungen sind zwei große Mappen vollständig angefüllt; ebenso findet man von Antonio San Gallo dem Jüngeren 4 die Bände voll Handzeichnungen.

Zeichnungen aus der Zeit der Spätrenaissance herrschen vor; von ihrem sogenannten Schöpfer, Michelangelo Buonaretti, dagegen ist bis jetzt kein Blatt als authentisch nachgewiesen worden. Von seinen Schülern oder Anhängern ist Galeazzo Alessi durch eine Menge von Facadenzeichnungen für genuinesische Paläste vertreten, auch ist einiges Schöpferswerthe von Bafari vorhanden.

So voluminös die Sammlung ist, so einseitig ist dieselbe, indem sie fast ausschließlich Zeichnungen und Skizzen für Gebäude zwischen Rom und Florenz enthält. Von Architekten Ober- und Unteritaliens befindet sich nur sehr Weniges in den Mappen.

Trotz der Einseitigkeit der Sammlung muß man sich glänzlich schämen, das Vorhandene zu besitzen; sie enthält Glanzvolles aus jener großen Kunstepoche.

Dem Inhalte nach sind die dargestellten Werke: Aufnahmen römischer Baudenkmäler (auch von San Vitale in Ravenna), sowie solcher aus der Zeit der Renaissance; das Wichtigste sind die Projekte von Kirchen, Palästen, Villen, Privat- und öffentlichen Gebäuden, von welchen nur ein Theil zur Ausführung gekommen ist; eine große Menge von Zeichnungen betrifft Festungspläne, Werke des Maschinen- und Ingenieurwesens oder besteht in Studienblättern verschiedenster Art. Grundrisse herrschen in der Sammlung vor, dagegen ist auch eine Anzahl von Facadenzeichnungen, perspektivischen Skizzen, endlich eine große Menge flüchtiger Handskizzen verschiedenen Inhaltes vorhanden.

Die meisten Objekte sind auf Papier gezeichnet, Weniges auf Pergament, und zwar sind die Gegenstände in der Regel mittelst Kielesfeder oder Kielesfeder dargestellt, einzelne mit Farbe oder Sepia mit dem Pinsel schattirt; ausnahmsweise kommen Rothstift- oder Bleistiftzeichnungen vor.

Die Sammlung ist bis jetzt in größter Unordnung, soll aber in den nächsten Jahren geordnet, die Blätter aufgezogen und katalogisirt werden. Manche Blätter enthalten Bemerkungen von zwei-, sogar dreierlei Hand; meistens entsprechen die handschriftlichen Notizen den Autoren der Zeichnung, manchmal aber nicht; ebenso sind viele Zeichnungen nicht von der Hand des Architekten selbst, dessen Werk sie darstellen, sondern von Hülfskräften des Baubureau's angefertigt.

Im Folgenden ist die von Albert Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Bd. II, Seite 143 und ff. eingeführte Nummerirung der Bände, sowie der aufgezählten Zeichnungen des leichteren Vergleichs wegen beibehalten.

Band I. Baldassare Peruzzi.

ad a. Vier Varianten zu einem Umbau des Inneren von S. Domenico zu Siena.

Die vier Blätter tragen folgende Wasserzeichen: 1) ein Stern, 2) 3) zwei Schwerter, 4) zwei sich kreuzende Pfeile, deren Schaft doppeltinig dargestellt ist. Zu diesen vier Plänen gehören noch einige Skizzen (mit ausführlichen Randbemerkungen) über die Ausbildung der Pfeiler im Innern.

ad b. Drei große Klosteranlagen; die Papiere haben als Wasserzeichen die Krone, eines derselben die Waage. Einige Blätter, welche wahrscheinlich hieher gehören, befinden sich in der Mappe „dogli Ignoti.“

ad c. Plan der Villa Belcaro zu Siena. Wasserzeichen zwei Schwerter; die eingeschriebenen Maße beziehen sich blos auf den Hof und die Wirtschaftsgebäude, exclusive des Wohngebäudes, bei welchem rechts unten von Peruzzi's Hand geschrieben steht, „nel palazzo non si posta misura per essere facto.“ Die unter a, b, c genannten Zeichnungen dürften in die Zeit von 1527—35 zu datiren sein.

ad d. Plan zum Palast des Cardinals von Montepulciano Ricci oder del Monte. Dazu gehören vier sauber gezeichnete Entwürfe mit folgenden Wasserzeichen: 1) zwei Pfeile mit Stern, 2) 3) ein Anker im kreisförmigen Schild mit Stern. Der Palast ist ausgeführt worden und steht noch an Ort und Stelle.

g. Prachtvoller Plan eines Palastes für den Grafen von Pitigliano. Dieser Palast soll angeblich in jenem Orte existiren. Das Wasserzeichen der Zeichnung, die Schere, kommt bei Peruzzi nur noch bei einer Fortificationszeichnung für einen Ort bei Viterbo vor. Von den ausgeführten Palästen in der Richtung gegen Viterbo für den Grafen Orsini (di Pitigliano) spricht Vasari am Schlusse von Peruzzi's Leben. Dieser Plan dürfte um 1535 entworfen worden sein. Aus derselben Zeit ist wohl die bei Vasari, *Vd. VIII, S. 230, N. 1* angeführte Planfizzi Peruzzi's für Caprarola.

h. Plan der Badia San Salvatore (bei Siena?); am Rand steht „presso a Sangusmo.“ Wasserzeichen ein Stern; in die Zeit von Peruzzi's Aufenthalt in Siena, zwischen 1527 und 1535 zu datiren.

i. Kleine, reizende Planfizzi einer Villa, ähnlich der Farnesina, am „Fiume Salone“, wie beige geschrieben steht.

k. Drei Skizzen eines Kirchgrundrisses, Dreiecksanlage wie bei S. Maria im Capitol zu Köln, oder Viercksanlage wie S. Maria della Consolazione in Todi, mit Chorgängen. Ein Blatt hat als Wasserzeichen eine Leiter, welche stets auf Siena hinweist (ospedalo della Scala). Auch sind alle Maße in Florentiner Ellen (dem Maß von Siena) gemessen. Eine Variante zu diesem interessanten Project befindet sich in dem Skizzenbuch Peruzzi's auf der Stadtbibliothek zu Siena.

l. Skizzen zu S. Peter in Rom; Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern, Anker im Kreis mit Stern, Vitienskume. Wahrscheinlich in Rom um 1520 entstanden.

m. Viele Zeichnungen zu Fortifikationen von Städten in der Gegend von Siena und der Maremma, meistens mit dem Wasserzeichen der Waage, vermuthlich in die Zeit von 1527—1535 zu datiren. Eine Skizze der Festung Piacenza scheint auf Peruzzi's Aufenthalt in Bologna hinzuweisen.

Band II.

ad b. c. d. Der ältere Plan zu Palazzo Massimi delle Colonne. Wasserzeichen die zwei sich kreuzenden Pfeile mit doppellinig gezeichnetem Schaft (wie bei *Vd. I. ad a.*) Die Blätter zu Palazzo Massimi sind meistens ohne Wasserzeichen; die Zeichnung der Fassade zeigt eine Blume, welche aus drei Hügelu hervorsproßt. Die Pläne des Palastes D'foli, bei Zahn mit d bezeichnet, und des ungenannten e haben als Wasserzeichen einen Adler und die ebengenannte Blume.

ad k. S. Eligio degli Orefici zu Rom. Zahn hat die von Silvestro Peruzzi geschriebene Aufschrift des Blattes richtig angegeben. Die Exitoren des Vasari-Venemer theilen eine andere mit (*VIII, 231, N. 4.*), welche sich auf ein anderes Blatt zu beziehen scheint.

ad l. m. Die Studien zu S. Peter befinden sich in *Mappe I.*

n. Schöner Plan zum ospedale San Jacopo degli Incurabili zu Rom, ohne Wasserzeichen und stark beschädigt, daher nur theilweise noch erkennbar, vergl. *Band IV. ad c.*

o. Zwei Pläne und eine dazu gehörige Skizze mit eigenthümlich central angelegtem Chorbau, davor drei Joche eines dreischiffigen Langhauses. Die Zeichnungen sind ohne Schrift; das Wasserzeichen das Lamm Gottes (la pecora) ist dasjenige der Florentiner Papiere, welche auch in Rom häufig im Gebrauch waren. Das Project scheint eher von Antonio San Gallo giovane zu sein als von Peruzzi.

p. Studien zu einer Centralanlage mit vier Kreuzarmen und vier Esträumen, ähnlich dem bei Petraroulli, *S. 541* mitgetheilten, angeblich Michel Angelo'schen Plan für San Giovanni de' Fiorentini in Rom. Im Codex des Giuliano da San Gallo auf der Barberini'schen Bibliothek zu Rom befindet sich der Grundriß nebst Ansichten einer ähnlichen Centralanlage, welche der römischen oder altchristlichen Zeit angehörte, mit der Beischrift: „tempio a lato al Batesimo di Chostantino a Roma.“ Das Hauptblatt dieser unter p angeführten Studien

enthält den vereinfachten Grundriß desselben Gebäudes, gezeichnet und mit der Beischrift von Giuliano da San Gallo's Hand versehen: „A San Giovanni in laterano cioè a San Giovanni in fonte.“ Die übrige Schrift, sowie einige perspektivische Skizzen des Inneren und Äußeren dieses Baues, welche sich auf demselben Blatte befinden, sind von Peruzzi's Hand. Die Variationen Peruzzi's über dies Grundrißthema zeigen folgende Wasserzeichen: zwei Pfeile mit Stern, eine Violeblume im Kreis; verwandt damit sind zwei weitere Gegenstände, eine Skizze mit dem Zeichen der Sirene und ein ausgeführter Plan, dessen Papier das Zeichen der zwei Pfeile mit dem Stern führt, beide von Peruzzi.

g. 4 Blatt Skizzen, den Hofen von Tunis darstellend, dürften sich auf die siegreiche Zurückkunft Karls V. von Tunis nach Rom im Jahr 1535 beziehen. Wasserzeichen der Papiere ein Anker im Kreis.

Band III.

ad a. Bei Jahn bezeichnet: „Klosterplan zu St. Peter in Rom, zeigt den bekannten Grundriß bei Serlio mit wenigen Varianten. Wenige Zahlen und kaum lesbare Worte auf der Rückseite sind Raffael's Handschrift.“ Alle diese Angaben sind irrig. Dieser Plan ist nicht auf Pergament, sondern auf mehrere zusammengeliebte Papiertbögen gezeichnet, welche die Wasserzeichen des Ankers im Kreis mit Stern und der Armbrust tragen. Es ist unmöglich, daß der Plan für St. Peter in Rom bestimmt sei, denn 1) steht auf der Rückseite „Chiesa maggiore.“ Sanct Peter führt nie diese Bezeichnung, sondern stets S. Pietro a Roma. 2) Die Haltsäulen des Inneren enthalten das beige-schriebene Maß „ $\frac{3}{4}$ “; ein Maßstab fehlt zwar, aber aus diesem „ $\frac{3}{4}$ “ ergibt sich die Einheit und dann ist die Pfeilerstärke = 4, die Mittelschiffweite = 16, die Mauerstärke der Querschiffspiden = 1. Diese Maße können natürlich nicht palmi bedeuten, auch nicht canno, da man die Säulenstärke von „ $\frac{3}{4}$ “ ebensowenig in canno angeben würde, als man heutzutage sagen würde, eine Säule sei dreiviertel Ruthen stark; man hätte dann statt „ $\frac{3}{4}$ “ geschrieben palmi $7\frac{1}{2}$. Somit können nur Florentiner Ellen gemeint sein und wir haben einen Plan einer Kirche von etwa 32 Fuß Mittelschiffweite vor uns; damit stimmen alle übrigen Dimensionen gut zusammen. Bei einem Pfeiler ist beige-schrieben „Questo proportio channina. Et in li anguli mezzo per lo contono angullaro“; diese Handschrift ist so ähnlich derjenigen des Baldassare Peruzzi, daß die Autorschaft kaum zweifelhaft ist. Der Plan ähnelt sowohl dem von Serlio Seite 387 mitgetheilten Grundriß in Form des lateinischen Kreuzes, als dem von San Andrea in Mantua und Peruzzi's Studien zu St. Peter. Auf der Rückseite des Planes ist von unbekannter Hand geschrieben: Baldassaro Aucauello padovano disse averlo avuto di casa di Raffaello da Urbino.

ad g. Lorenzone Donati da Siena. „Grundrisse von Wohnhäusern und Villen.“ Diese Blätter haben als Wasserzeichen dasjenige der sienesischen Papiere, die Leiter. Die Blätter, welche die „muster-gültigen Dispositionen schöner Räume“ enthalten, tragen die Wasserzeichen römischer Papiere, namentlich die Sirene.

ad h. Dieser schöne Plan eines Palastes für die Medizeer ist nicht, wie Jahn sagt, von Antonio da San Gallo giovane, sondern von Giuliano da San Gallo, seinem Onkel. Zeichnung und Schrift ist von Letzterem. Vergleiche Vasari VII, S. 212, 213, Note 1. Das Seitenstück zu diesem Plan ist im Cover des Giuliano auf der Barberina zu Rom, nach den Editoren des Vasari-Lemouier vom Jahr 1455 stammend. Aus dieser Pergamentzeichnung geht hervor, daß das Vestibül dieses Palastes das Motiv abgab zu Antonio San Gallo's des Jüngeren Einfahrtshalle des Palazzo Farnese in Rom. Die Florentiner Zeichnung hat als Wasserzeichen den Anker im Kreis mit Stern.

(Schluß folgt.)

Bur Technik der italienischen Miniaturmaler.

Ein kunstliterarischer Findling aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Die Nationalbibliothek in Neapel enthält ein achtzehn Seiten in Octav umfassendes, sehr eng und abfärungreich mit gotischen Lettern geschriebenes Manuskript, welches eine ausführliche Beschreibung der Miniaturmalerei zum Inhalte hat. Der Verfasser ist in demselben nicht genannt, ist aber, wie sich aus verschiedenen Stellen ergibt, ein Meister in dieser Kunst gewesen. Daß er auch der Schreiber des dort erhaltenen Manuskripts sei, ist jedoch unwahrscheinlich. Dies geht schon aus den an Zahl freilich sehr geringen Lücken im Texte hervor. Der Charakter der Lettern nöthigt uns, das erhaltene Exemplar in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen, doch könnte der Autor der Schrift noch zwei Jahrhunderte früher gelebt haben. Der Stil derselben ist ein arg verunstaltetes Latein, wie man es wohl in jener Zeit sprach, doch läßt dasselbe nur in seltenen Fällen den Sinn der Worte und Perioden zweifelhaft. Die Sprache ist hin und wieder mit italienischen Ausdrücken versetzt, unter denen sich auch solche finden, die noch heutzutage im unteritalienischen Idiom gäng und gäbe sind, so daß über die Provenienz der Handschrift im Allgemeinen keine Zweifel obwalten können. Der kunsthistorische Werth des Dokuments liegt vor Allem in der detaillirten Genauigkeit, mit welcher der Gegenstand behandelt wird, dann aber auch in dem freilich meist nur andeutenden Hinweise auf die Methode der gleichzeitigen Maler, „Pictores“, von denen die Miniaturmaler als „Illuminatores“ unterschieden werden. Daß die Schrift ein durchaus selbständiges Werk seines Verfassers sei, läßt sich zwar nicht erweisen, ist aber um deswillen, weil es inhaltlich aller Beziehungen zu den bekannten gleichartigen Schriften eines Hieracius, eines Theophilus und des Anonymus von Yucca entbehrt, so ziemlich gleichgiltig. Steht sie auch jenen an Alter sowohl, als auch an Umfang nach, so wird doch letzterer Mangel durch die größere inhaltliche Klarheit und Genauigkeit ersetzt, und den erstern betreffend kann nicht eingeleugnet werden, daß derselbe nach einer Seite hin ein Verzug zu nennen ist; um denselben nämlich, weil uns hier die Beschreibung der Technik von solchen Kunstwerken geboten wird, welche uns noch in reichlicher Zahl erhalten sind. Daß aber der Urprung nicht weit, höchstens um zwei Jahrhunderte zurückgehen kann, erhellt aus dem Umstande, daß vor der Mitte des ersten Jahrhunderts die Miniaturmalerei ein Grad der Unvollkommenheit charakterisirt, der mit den Anweisungen dieses Lehrbuchs nicht in Einklang zu bringen wäre. Denn vor den Zeiten des Abtes Desiderius von Monte Cassino (1058—1087) wagten die Miniaturmaler außer den farbigen Initialen in Figurenkompositionen nicht mehr als Umrißzeichnungen mit der Feder, die nur in den seltensten Fällen oberflächlich und völlig kunstlos kolorirt wurden. Jener Art war, soviel sich erforschen läßt, der erste, welcher eine Kunstschule der Illuminatores gründete, wobei ein Byzantiner nicht zu denken ist. Die Entwicklung derartigen national-italienischer Kunstschulen schritt rasch vorwärts — man kann sie noch genau in ihren verschiedenen Stadien verfolgen — und nach Verlauf von zwei Jahrhunderten hatte sie bereits eine Höhe erreicht, die selbst in technischer Beziehung einen Vergleich mit den Miniaturen aus dem byzantinischen Reich zu Gunsten der erstern entscheiden muß, während die Composition an Freiheit und Originalität jenen byzantinischen, an den Traditionen des sechsten Jahrhunderts haftenden schon früher den Rang streitig machen konnte. Auf Grund dieser Thatsachen dürfte die Abfassung der Schrift, welche schon in ausführlicher Weise der Bemalung von Figuren gedenkt, nicht vor das erste Jahrhundert zu setzen sein. Erwa anstretende Bedenken, dieselbe könnte eine Uebersetzung aus dem Griechischen sein, erweisen sich bei näherem Eingehen auf die Spracheigenthümlichkeiten, insbesondere auf den Satzbau, als grundlos. Zu bedauern ist nur, daß die Bezugnahmen auf die gleichzeitigen Pictores zu allgemein gehalten sind, als daß sich aus ihnen ganz sichere Folgerungen auf die Nationalität derselben machen ließen. Ueberraschend ist übrigens die Weite der Bestimmung, welche der Verfasser, unbekannt seiner oft bezeugten Bescheidenheit, seinem Buche giebt. In demselben will er nicht allein, wie wir gleich sehen werden, seinen Fachgenossen einen Leitfaden bieten, sondern auch denen, die Miniaturen betrachten, das Verständniß derselben erleichtern.

Das Manuskript enthält 30 Kapitel von sehr verschiedener Länge. Dieselben sind mit roth geschriebenen Ueberschriften versehen, für deren Initialen ein größerer, aber unausgefüllt gebliebener Raum freigelassen ist. In der Einleitung giebt der Verfasser die Absicht kund, er wolle Einiges beschreiben, was sich auf die Kunst, Bücher anzumalen (*ars illuminaturae librorum*) beziehe, und zwar in der in großer Bescheidenheit gefaßten Absicht, um eine richtige und ziemlich einfache Methode klar zu machen, „damit die Kundigen (*docti*) in ihren vielleicht besten Meinungen befestigt würden, und Unkundige, welche diese Kunst sich aneignen wollten, in klarer, zuverlässiger Weise ein Bild verstehen und auch ausführen lernten.“ Im ersten Kapitel nennt er als Grundfarben: Schwarz, Weiß und Roth. Für die Miniaturmalerei nöthig seien die acht: Schwarz, Weiß, Roth, Blaugrau, Blau, Violett, Rosa und Grün. Nicht künstliche, sondern Naturfarben sind: Azur, Ultramarin und deutsches Blau (*azurium de alamanca*). Künstlich gewinnt man: Schwarz, Roth, Weiß, Blaugrau und Grün. Die zwölf ersten Kapitel enthalten nun eine ausführliche, mitunter sehr wunderliche Beschreibung der Farbzubereitung, aus welcher hervorgeht, daß in jenen Zeiten die Farberbereitung auch das Geschäft der Maler war. Die beiden folgenden Kapitel, in denen am häufigsten — viermal — auf die als gleichartig geschilderte Methode der Maler Bezug genommen wird, handeln von der Vergoldung. Sie schließen mit dem bemerkenswerthen Satze: „Und obwohl noch auf mehrere andere Weisen Gold und Silber auf Papier übertragen werden kann, so habe ich doch von dieser Weise einfach gesprochen um deswillen, weil sie mir eine der besseren zu sein scheint und weil diese Weise bei allen Illuminatoren genug bekannt (?) ist.“

Kapitel 16—19 handeln von den für die Lösung der Farben nöthigen, verschiedenen Flüssigkeiten: Eiweiß, Gummi arabicum und Honig- oder Zuckerwasser. Vom 20. bis zum 30. Kapitel wird endlich eine sorgfältige Beschreibung gegeben, unter welchen Mischungsverhältnissen die verschiedenen Farben auf Pergament oder Papier aufzutragen seien. Während die Schrift mit dem Ausrufe begonnen hatte: „In nomine Ee et inuicidne trinitatic. Amen.“ schließt sie ab mit einem „*Deo gratias amen*“. Dieselben Worte stehen aber auch am Schluß des vorletzten Kapitels, so daß das letzte Kapitel, welches eine zweite Weise der Doraturen lehrt, als Appendix gelten muß. Zu den interessantesten Abschnitten gehört das „*ad faciendum priuam inuestituram cum piello*“ überschriebene achtundzwanzigste Kapitel. Am Ende desselben findet sich eine Beschreibung, wie das Incarnat von dem Illuminator zu behandeln sei. Als Probe möge die Uebersetzung dieser Stelle hier nachfolgen:

„Wenn Du das Incarnat (*incarnaturam*) des Gesichts oder anderer Glieder machen willst, so mußt Du zuerst die ganze Stelle, welche Du incarniren (*incarnare*) willst, mit Erdgrün vermischt mit viel Weiß bekleiden, so daß das Grün mäßig erscheint, dann mit einer Mischung von Blaugrau, Schwarz, Indigo und Roth, webe Du die Eigenthümlichkeiten (*proprietates*) der Gestalten beachten mußt, indem Du nur die nöthigen Stellen dunkel malst (*umbrato*). Dann mußt Du mit Weiß und wenig Grün die hervorzubehenden Stellen (*loca eleuanda*) hervorretreten lassen (*releua*) oder hell machen, wie die Maler thun. Dann aber mußt Du Roth mit wenig Weiß haben und so bemale (*collora*) diejenigen Stellen, welche damit bemalt werden sollen und ebendavon übermale (da . . . *super* langsam die Schattenstellen. Und zuletzt mügest Du mit viel Weiß und wenig Roth die ganze Incarnatur, so wie Du sie gemalt haben willst, ganz hell (*liquidigio modo*) strichweise überziehen (*lineas*), aber mehr die hervortretenden (*releuata*) als die beschatteten Stellen. Und wenn die Figuren allzumal wären, so darfst Du die hervortretenden Stellen nicht treffen. Und zuletzt hebe sie nochmals besser mit reinem Weiß hervor, wenn Du es willst, und mache in den Augen das Weiße und das Schwarze. Und mache Profilaturen (*profilaturas*) an den nöthigen Stellen mit Roth und Schwarz und mäßigem Blaugrau, diese vermischt entweder mit Indigo, wenn Du willst, oder mit Schwarz, was besser ist, und weude es an, wie Du es weisest. Soviel im allgemeinen (*superficialiter*). Das Gesagte genüge.“

Am Beginn dieses Abschnitts steht als Randbemerkung in lateinischer Kürze: *no modum incarnandi facies et alia metria*. „Mache eine neue Weise der Incarnirung und andere sind noch besser.“

J. P. R.

Kunstliteratur.

Studi sui Monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. Secolo per Demetrio Salazaro, Ispettore del Museo nazionale di Napoli. Parte I, Fasc. 1—10. Napoli. 1871—74. Fol.

Wir begrüßen in diesem Werke ein Unternehmen, das zu den bedeutendsten wissenschaftlichen Arbeiten auf kunsthistorischem Gebiete gehört, welche der Spirito di Patriotismo Neutalians hervorgerufen hat. Es behandelt, wie sich aus dem Titel ergibt, eine Periode der Kunstgeschichte, deren große zeitliche Ausdehnung leider bisher noch in umgekehrtem Verhältnisse zu dem Grade der Kenntnis stand, welche doch die unerläßliche Voraussetzung ihrer Kritik sein muß. Die früher als selbstverständlich angenommene Thatsache des Byzantinismus im Westen Europa's ist uns jetzt zu einer Frage geworden. Aber die Frage des Byzantinismus ist immer noch eine Frage geblieben. Die Versuche ihrer Entscheidung sind bisher fast ausschließlich auf den Ergebnissen literarischer Forschungen aufgebaut worden, in wieweit dieselben aber der Wahrheit nahe kamen, war bei der Unkenntnis der Monumente selbst, besonders was Malerei und Sculptur anlangt, nicht recht zu kontrollieren. Herr Salazaro, Inspector des Nationalmuseums in Neapel, hat es nun unternommen, Licht in dieses Dunkel zu bringen und vor allem durch eine große Anzahl chromo- und photolithographischer Abbildungen, die an Vorzüglichkeit zu dem Besten gehören, was in Italien und andernwärts auf diesem Gebiete geleistet wird, die lebendige Anschauung zu ermöglichen. Kaum waren die ersten Lieferungen des Werkes erschienen, so machte sich auch schon eine Opposition gegen die Tendenz desselben geltend. Sogar zu Kammerdebatten gab die in Frage gestellte Bedeutung des Werkes Anlaß. Darauf reichte Salazaro eine gedruckt vorliegende Denkschrift (Relazione intorno all' opera Studi sui monumenti etc. Napoli 1874) bei dem Cultusministerium ein, in der er der nationalen Bedeutung des Werkes das Wort redete, so daß der Fortführung desselben nunmehr auch von Staatswegen einige Förderung geschieht. Man hatte geglaubt, die Genauigkeit der Reproduktionen Salazaro's anzweifeln zu müssen, ja man wagte die Behauptung, in denselben wären die Originale verfälschert. Durch eine genaue Vergleichung der Bilder mit den Originalen an Ort und Stelle habe ich mich von der völligen Grundlosigkeit dieser Verdächtigungen überzeugt. Dieselben beruhten selbstverständlich auf nichts anderem, als auf den irrigen, seit Vasari traditionellen Vorstellungen, die man von der Kunstthätigkeit dieser Epoche hegte und bei dem Studium dieses Werkes auf einmal als zum mindesten fraglich erkennen mußte. Salazaro befindet sich häufig im Widerspruch mit dem Werke von Crowe und Cavalcajelle, welches einleitungsweise dieser Periode gedenkt. Freesen, die er, was künstlerischen Werth anlangt, in erste Linie setzt, wie die von S. Angelo in Formis bei Capua, haben bei Crowe*) „keine andere Bedeutung, als die, daß sie den Thatbestand der Formlosigkeit des byzantinischen Stils jener Tage nachweisen“. „Daß die Künstler Griechen waren, beweisen außer den Inschriften die Trachten und die Uebertreibung in Form und Handlung der Figuren“. Vor das Wort „Griechen“ wage ich meinerseits ein „keine“ einzufügen; denn die Trachten weichen in nichts Merklichem von den notorisch lateinischen aus gleicher Zeit ab; und was die zahlreichen Inschriften anlangt, so habe ich in der ganzen Kirche nicht eine einzige ausfindig machen können, die nicht lateinisch wäre (das einmal vorkommende bekannte *MP ΘΥ* ist bekanntlich überall recipirt gewesen). Angenommen aber, der dritte Vorwurf sei zutreffend, so bleibt es doch völlig unerklärlich, inwiefern derselbe ein Beweis byzantinischen Ursprungs sein soll, da alle Welt weiß, daß feierliche Steifheit und Bewegungslosigkeit den Byzantinismus charakterisiren. Aber man vergleiche nur die, wie jetzt auch allgemein anerkannt ist, getreuen Reproduktionen bei Salazaro, 3 B. das geistvolle Bild der Hebräerin vor Christus,

*) I, 58 der deutschen Bearbeitung.

mit dem beschreibenden Text bei Crowe, und jedem Unbefangenen wird das Urtheil über diese Kunstrichtung, so groß auch der Abstand ihres Geistes von dem unferes modernen Bewußtseins immerhin ist, doch in ein günstigeres Licht, als dort darüber verbreitet ist, treten. Salazaro ist fern davon, den Byzantinismus in Unteritalien zu läugnen. Sein Zweck ist nur der, die Grenzen desselben festzustellen. Ueber dieser Arbeit ist er zu dem, wie ich glaube, richtigen Resultate gekommen, daß vor Cimabue in Unteritalien, begünstigt durch politische und sociale Verhältnisse, die Malerei eine relativ sogar hohe Stufe einnahm, die wenigstens ebenso zu Cimabue sich verhält, wie dieser zu Giotto. Derartige Monumente sind besonders in der Campagna felice, am Golf von Amalfi, in der Capitanata, Basilicata und in Apulien erhalten, und zwar so zahlreich, wie sie wohl aus jener Zeit kein anderes Land außerhalb Griechenlands aufzuweisen hat, freilich an Orten, deren politische und sociale Rolle längst ausgespielt ist und die gegenwärtig nur selten von dem Fuße eines Fremden betreten werden. Hier sind besonders diejenigen Städte, welche zur Zeit der Langobarden- und Hohenstaufenherrschaft in Blüthe standen, namhaft zu machen. Uebersetzungen neueren Datums mögen einen Theil derselben einer späteren Zeit bewahren, die für das Studium dieser Epoche einen offeneren Sinn hat. So fand ich bei Manfredonia in dem berühmten Wallfahrtsziel des schwärmerischen Kaisers Otto III. und später der Normannen, Santangelo auf Monte Gargano, in zwei sehr alten Kirchen, S. Antonio Abbate und S. Maria, Fresken entdeckt, bei deren stellenweiser Befreiung sich Köpfe von großer Schönheit zeigten. Von besonderem Interesse sind immer die nicht selten vorkommenden Gemälde, in welchen die Motive der Darstellung weniger dem im Großen und Ganzen stabilen Kreise biblischer Scenen angehören, sondern vielmehr der Zeitgeschichte entnommen sind. Ich bemerkte übrigens, daß in den ersteren — und darin liegt der Schwerpunkt des Unterschieds byzantinischer und frühitalienischer Malerei — oft die Composition in sehr selbständiger und origineller Weise das Traditionelle modificirt. Für die chronologische Ein- und Unterordnung der Monumente stellt Salazaro Gesichtspunkte auf, deren Geltendmachung für uns Deutsche von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Die Langobardenherrschaft und die Kreuzzüge waren der erste Anlaß zum Aufschwunge der Künste. Ihre höchste Höhe erreichte aber die altitalienische Kunst unter der Herrschaft der Hohenstaufen. „Trotz seiner beständigen Kämpfe war die Regierung Friedrich's II. eine bewundernswürdige Stufe der italienischen Civilisation, der Entfaltung und des Fortschritts in den schönen Künften“. Von der französischen Herrschaft der Anjous datirt Salazaro ihren Verfall. Ja, diese trifft der harte Vorwurf absichtlicher Vernachlässigung der östlichen Provinzen. Nach dem der Publikation vorgestellten Motto aus Galilei: „I fatti devono anteporsi a tutti gli umani ragionamenti“ wird uns Salazaro den Beweis auch hierfür nicht schuldig bleiben. Das ganze Werk ist auf ein Maximum von dreißig Lieferungen berechnet, von denen, wie oben angegeben, ein Drittel bereits vorliegt.

J. P. R.

Victor de Stuers, Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans le Musée Royal de La Haye. La Haye, M. Nijhoff 1874. XVII u. 363 S. 8°.

Den Besuchern des Haag ist vor Kurzem ein sehr erwünschtes Geschenk zu Theil geworden in dem neuen Kataloge der Königl. Galerie. Nur wer den alten Katalog gekannt hat und ihn hat benutzen müssen, kann das neue Werk in seinem vollen Umfange würdigen. Denn selbst die bescheidensten italienischen Kunstverzeichnisse pflegen doch noch mehr Ansprüche zu befreiben als der Verfasser jenes Kataloges, der den Beschauer mit Nummer und Namen des Künstlers und in zwei Worten noch mit dem Gegenstande der Darstellung abspeist, soweit sie ihm verständlich gewesen war. Nur eine gute Seite desselben dürfen wir nicht verschweigen: die Benennungen der Gemälde waren wenigstens für die niederländischen Schulen, die den größten und weitaus wichtigsten Theil der Sammlung ausmachen, mit wenigen Ausnahmen richtig — freilich ein Verdienst der Sammler und nicht des Verfassers des Verzeichnisses.

Doch es wäre sehr Unrecht, den neuen Katalog nur mit dem Maße des alten zu messen. Er hält den Vergleich mit jedem anderen Kataloge aus, ja er darf geradezu — wenigstens was die

niederländischen Schulen anbetrifft — als unübertroffene, musterhafte Leistung gelten, als eine kunstgeschichtliche Arbeit, welche dem Namen des Verfassers, Victor de Stuers, alle Ehre macht.

Die Gemälde sind nach den Schulen vertheilt, und innerhalb der Schulen sind die Meister nach dem Alphabet aufgeführt, wie es sich für kleinere Sammlungen wohl am meisten empfiehlt. Die Beschreibung der einzelnen Bilder ist sehr ausführlich und anschaulich. Bei Bildnissen oder historischen Darstellungen pflegt eine kurze Biographie oder Erzählung des betreffenden Ereignisses gegeben zu sein. Von jedem Bilde sind die genauen Maße in Metern aufgeführt, etwaige Inschriften auf den Bildern wiedergegeben und zwar der Künstlernamen und das Datum in Facsimile. Herr de Stuers hat dieselben mit der allgeröchtesten Sorgfalt und Treue ausführen lassen, wofür wir ihm um so mehr dankbar sind, als flüchtige Kopien solcher Inschriften, wie sie die Kataloge von Amsterdam, Dresden und leider überhaupt die größere Zahl der Kataloge enthalten, welche Facsimiles geben, nicht nur ohne den geringsten Nutzen, sondern geradezu schädlich sind, indem sie ein falsches Bild von der Handschrift der Meister geben. Wären die Inschriften, wie sie die eben genannten Kataloge geben, wirklich trenn, so müßten wir sie fast ausnahmslos für Fälschungen erklären, und für denjenigen, der die Bilder nicht nach dem Augenschein beurtheilen kann, würde dadurch auch die Richtigkeit der Bilder selbst zweifelhaft werden müssen.

Von jedem Gemälde ist ferner mit großem Fleiße die Geschichte zusammengestellt, sind etwaige Nachbildungen nach demselben aufgezählt und häufig auch zum Vergleiche verwandte Gemälde, Originale oder Kopien herangezogen.

Als Einleitung ist auch eine gebräugte, aber ausführliche Geschichte der Sammlung vorgelegt.

Eine ganz besondere Sorgfalt hat der Verfasser auf die Ausarbeitung der Biographien der einzelnen Meister verwandt, welche in knapper Form alles Wissenswerthe geben. Dafür sind nicht nur in den meisten Fällen alle älteren und neueren Quellen (die wichtigsten mit ausdrücklicher Angabe) benutzt: der Verfasser hat auch das Material aus zahlreichen kleinen Aufsätzen in holländischen und belgischen Zeitschriften zusammengetragen, sowie wichtige eigene Forschungen verwerthen können. Dadurch haben diese Künstlerbiographien den doppelten Vorzug, eine vollständige Zusammenstellung des Wissenswerthen aus den bisherigen Forschungen zu geben und zugleich für verschiedene Künstler, wie z. B. für die verschiedenen Maler Franz Francken, neues Material zu liefern. Daher möchte ich namentlich die Herren Waggstaff, Hübnar u. Comp., so lange sie uns noch mit ihren theuren und unkritischen Fabrikaten beglücken, auf diese Arbeit als auf ein eben so bequemes und zuverlässiges Hilfsmittel wie musterhaftes Vorbild aufmerksam machen.

Verschiedene kleine Irrthümer oder streitige Punkte, über die ich anderer Ansicht bin, als der Verfasser, erscheinen mir nicht bedeutend genug, um sie hier zu besprechen. Nur Folgendes möchte ich des allgemeineren Interesses wegen hervorheben.

Wenn es auch richtig sein mag, daß die Geburtszeit des Guillaume de Heusch, der nach Herrn de Stuers Entdeckung bereits im Jahre 1649 als Meister in die Gilde zu Utrecht aufgenommen wurde, in den Anfang des Jahrhunderts fällt, so wird man ihm doch nicht alle mit dem Monogram G. D. H. bezeichneten Landschaften zuschreiben dürfen. Ich kenne vielmehr eine Anzahl so bezeichneter Gemälde, deren Daten sogar bis in das Jahr 1609 hinaufreichen und die mit dem 1629 datirten Bilde zu Dresden durchaus denselben Charakter haben. Nach andern mit dem ganzen Namen bezeichneten Bildern sind dieselben sämmtlich dem Gillis de Hondcoeter zuzuschreiben, einem alterthümlichen holländischen Landschaftler in der Art des N. Saery, Brondhorst u. A. *)

In Bezug auf Jan Both macht Hr. de Stuers die durchaus richtige Bemerkung, daß die allgemeine Annahme, der Künstler sei nach seines Bruders Tode 1650 von Venedig nach Utrecht zurückgekehrt, unmöglich genau sein könne, da Jan Both bereits im Jahre 1649 im Verstande der Künstlergilde zu Utrecht aufgeführt werde. Jene falsche Angabe beruht in der That auf einem merkwürdigen Mißverständniß von Sandrart's Nachrichten über den Künstler. Aus

*) Herr de Stuers gibt, wie ich eben sehe, in dem Nachtrag seine Ansicht auf.

feinen Worten geht nämlich hervor, daß Sandrart mit Jan Voth nach dessen Rückkehr noch in Holland zusammen war, welches er spätestens im Jahre 1644 verließ, um über Belgien nach seiner Vaterstadt Frankfurt zurückzukehren. Voth mußte daher schon vor dem Jahre 1644 Italien verlassen haben, und der Tod seines Bruders Andreas mußte also fast um ein Jahrzehnt früher anzusehen sein, als es jetzt geschieht.

Eigenthümlich ist es, daß der Verfasser die wichtigen Entdeckungen v. d. Willigen's über Jan Steen's zehnjährigen Aufenthalt in Haarlem ganz übersehen hat (Les artistes de Harlem, 267—272).

Auch hat der Verfasser dadurch, daß er nur die erste Auflage von Woltmann's „Dolbein und seine Zeit“ benutzt hat, alle Irrthümer derselben in seine Biographie des Meisters aufgenommen.

Derartige kleine Versehen werden ohne Zweifel in einer zweiten Auflage weggelassen, welche die Arbeit recht bald zu erleben verdient.

W. Bode.

Notizen.

Raffaeleske Wandmalereien in la Magliana. Leo X. hatte in dem östlichen Theile der Campagna zwischen Rom und dem Meere eine kleine Villa, la Magliana genannt, fünf Miglien vor Porta Portese gelegen. Ein Rechtstheil von nicht eben in medicischer Pracht ausgestatteten Gebäuden umschloß einen geräumigen Hof mit einer noch erhaltenen einfach-schönen Fontaine. Die Villa war für edle Villégiatur, für Zurückgezogenheit von der Welt wie geschaffen. In der trostlosen wüsten Ebene am Ausgange eines bewaldeten Thales, schweift von hier der Blick über die Windungen des Tibertales und die sanften Wellenlinien der Campagna bis zu den erhabenen Formen des Albanergebirges. Leo X. verlebte hier den letzten Sommer seines Lebens. Jetzt ist die Villa zu einem Tenimento verfallen. Die weiten Räume des ersten Stock dienen zu Getreidemagazinen, und armselige Campagnolen fristen in Spelunken ihr primitives Dasein. Als die hier vorüberführende Bahn von Rom nach Civitavecchia gebaut wurde, quartierte man in die oberen Säle, deren Fresken wohl im vorigen Jahrhundert bereits überweist worden waren, massenweise die Arbeiter ein, welche die Räume in einem solchen Zustande hinterließen, daß eine Renovation nöthig ward. Dies war der Anlaß zur Entdeckung der aus der Zeit Julius II. stammenden Fresken. Ein kleiner Theil derselben wanderte unter dem Régime von Thiers' ins Louvre; die französische Regierung bezahlte dafür 300,000 Franken. Aber die Malereien eines großen Saales, dessen Kamin noch die Aufschrift trägt IVLIVS. LIGVR. PAPA. II. blieben zurück. Im Laufe dieses Sommers wurde die Tenuta, bisher Eigenthum der Nonnen von S. Cäcilia, vom Staate an einen Privatmann veräußert, wobei man sich das Recht vorbehielt, jene Fresken nach Rom zu bringen. Prof. Mariani emschied die obsehewenden Zweifel des Municipalrathes über die Thunlichkeit eines solchen Unternehmens durch die nachdrückliche Erklärung, daß die Ueberbringung der Fresken in ein städtisches Museum nicht allein der Mühe werth sei, sondern daß die Stadt auch mit denselben um einen bedeutenden Kunstschatz bereichert würde. Und so wurde denn nach Einholung der nöthigen Erlaubniß seitens der Regierung, welche der Stadt mit diesen Fresken ein Geschenk machte, die Ueberbringung derselben in den Conservatorienpalast auf dem Capitol beschlossen, wobei die Stadt nur die auf 5375 Lire veranschlagten Kosten der durch die Herren G. Missaghi und F. Cicconi-Principi auszuführenden Ueberführung zu tragen hat. — Die Wände jenes Saales sind durch mächtige grau in grau gemalte ionicische Säulenpaare gegliedert, deren Zwischensfelder die hohen Gestalten Apollo's und der Musen ausfüllen. Da die Arbeit in la Magliana ziemlich vollendet ist, sind gegenwärtig nur noch die Gestalten der Elia und Melpomene an Ort und

Stelle sichtbar. Auf den ersten Blick muß sich der Betrachter sagen, daß ihre Ausführung auf Raffael selbst schwerlich zurückgeht. Die Zeichnung der Arme und Beine ist besonders bei der Clio, welche in einem Buche lesend dargestellt ist, von einer störenden Härte. Dagegen sind der Kopf und die oberen Körpertheile der Melpomene — die Muse bläst in ein gewaltiges Horn; auf einem Bandstreif ist die Aufschrift *Proclamat Melpomene tragico . . . moesta boatu* erhalten — von einer so unbeschreiblichen Anmuth und Zartheit, daß Raffael's Einfluß hier nicht im mindesten zweifelhaft sein kann. Uebrigens sollen gerade diese beiden Gestalten nicht zu den schönsten der neun Figuren gehören. Den poetischen Duft, die feelewelle Innigkeit der ersten raffaellischen Periode, gepaart mit einer edlen Freiheit in der Zeichnung, die so wohlthuend gegen die selbstbewusste Kunstfertigkeit der Nachahmer absteht, nennen wir als das charakteristische dieser Fresken. Mit wie viel Recht man sie auf Grund des Gesagten wohl dem Spagna zuschreiben dürfte, wird erst später eine genaue Untersuchung bei ihrer Ausstellung in Rom feststellen können.

J. P. R.

Zur deutschen Künstlergeschichte. Der von Prof. K. Hegel mit gewohnter Atricie herausgegebenen Chronik des Nürnberger Bierbrauers und Wetzlerichers Heinrich Deichsler (1430—1507), einer nicht unweichtigen Quelle über das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (herausgegeben in den Chroniken der deutschen Städte, XI. Bd., Leipzig, Hirzel), entnehme ich die folgenden Notizen über Lindenast und Veit Stoss, die wenigstens mir nicht bekannt waren und vielleicht ein allgemeineres Interesse beanspruchen dürften, wenigleich die Angaben für die betreffenden Künstler nicht ehrenvoll genannt werden können. Unter Lindenast ist nach Baader's Beiträgen II, 55 und Hegel's Mittheilungen wohl Sebastian Lindenast, der berühmte Kupferschmied, oder sein Vater zu verstehen. — Deichsler schreibt zum 9. August 1495: „Item pflintztag vor Laurenti vieng man den Lindenast turnsteiger oder deker, het sein swiger geslagen, gestossen oder geworfen am sountag vor Laurenti, starb am pflintztag vor Laurenti. man vieng in auf dem ratlaus, het in für ein rat gevordert. Item man liess in am pflintztag vor Bartolomei frei auss, must sant Lorentzen turn gulden und silbrein deken.“*) — Ausführlicheres bringt Deichsler zum 4. December 1503 über Veit Stoss; wenn auch Baader Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte, S. 94 ff. die Darstellung des Rathes (2. Januar 1504) gegeben, so ist doch Deichsler's Bericht erstens als Vorfälligung, dann aber auch wegen seiner Anschaulichkeit vorzuziehen und mag hier folgen: „Item am montag an sant Barbra tag, da prent man den Veit Stoss durch ped packen und man het nie keinen so lind geprent, wann er kom sein. wol umb 13 hundert gülden und gieng also zu. er leget tausent gulden zu einem kaufman auf gewin und verlust und der Kaufmann hiess . . . (Jacob) Paner an sant Gilgen gassen in dem Haus zu den lebenköpfen und er saget im die gesellschaft ab und gab im die gulden wider. damit het er im gewonnen die zeit dreu hundert gülden, und der Veit schnitzer sprach zu dem Paner: lieber, weist mir einen, da ich die gulden zu leg, ich lass ir nit gern veirn. da weiset er in zu dem Startzedel, der nam die 13 hundert gulden an. und der selbig Startzedel was dem Paner sechshundert gulden schuldigg, die nam der Paner von dem Startzedel ein für sein schuld, und der Startzedel entran und trug dem Veit schnitzer die 1300 gulden hinweg — da erzurnt der Veit auf in und gedacht, wie er seins geltz vom Paner wider ein möht kumen und das er in so poslich mit wissen und mit gevordt angeweiht het und umb das sein gepraht. und der Veit schreib den selbigen schuldbrief nach jener hantschrift des Paners, das es im schier des Paners schuldbrief eben gleich was, und er het im sein sigel abgemacht und er truket es auf den brief und er vordert am Paner sein 1300 gülden. Paner sprach: er het ims geben, sprach maister Veit: er het ims noch nit geben, er

*) Vgl. Hilpert, die Kirche des h. Laurentius, S. 10.

wolt im das beweisen mit seiner hantschrift, die der Veit het. und sie rehten wol zwai jar mit ainander, ee er sein obentour darümb bestund. — Und er must schwern sein lobtag auss diser stat nicht zu kumen, wann er het gross vil gepote, wann man wolt im die augen aussgestochen haben. — Zum 28. März 1506 schreibt Reichster: Item darnach samstag, da vieng man aber den Veit Stoss pilschnitzer, den man vor durch die packen het geprent, als er von der predig gieng zum Spital. — Item man liess in in der wochen darnach pald ungestraft auss, het in verlogten. — Ich habe aus Hegel's Anmerkungen nur noch nachzutragen, daß Veit Etosß „on ainiche peinliche marter“, Alles von selbst gestanden und hauptsächlich durch des Bischofs von Würzburg Fürbitte ihm „Leib und Leben“ gerettet worden ist.

Wien, November 1874.

Adalbert Dorawik.

* **Zu Mintrop's Kinderfries.** Die anmuthige Gruppe tanzender und musizirender Kinder, welche wir in Fr. Ludw's fein ausgeführtem Stich den Lesern vorführen, ist einer größeren, mit Blei gezeichneten Komposition des 1870 verstorbenen Düsseldorf'ser Meisters entnommen. Ein Freund des Dahingeshiedenen schreibt uns über die Entstehung derselben: „Die Zeit der Ausführung dieses Werkes fällt in die ersten schönen Jahre der Begründung der Künstlergesellschaft „Malkasten“, die wir mit einander dort verlebt haben. Das fröhliche, poesievolle und jugendlich übermuthige Getriebe der damals zum ersten Male gereinigten Künstler-schaar, in deren Mitte Theodor Mintrop, kaum seinen lässlichen Verhältnissen entzogen, mit seinem reinen Sinn und seiner frischen Schöpferkraft getreten war, gab den Impuls zur Darstellung der bacchantischen Szenen eines Kinderfrieses. Musik, Gesang, Spiel, Tanz und der Genuß des stets freiziehenden Bechers, nebst den Folgen der schnellen und stürmischen Freundschafts-ergüsse und Verbrüderungen: alle diese für Mintrop damals völlig neuen Eindrücke sollten in der Frieskomposition idealen Ausdruck erhalten. Man könnte damit sagen, daß dieselbe für die Gesellschaft „Malkasten“ ein Gedenkblatt aus der Zeit ihrer ersten Jugendfrische bildet.“

* **„Der Antrag“ von Fr. Friedländer.** Die Handlung dieses kleinen trefflichen Bildes (auf Holz, 34 Cent. h. und 24 Cent. br.), welches bei den Besuchern des Wiener Künstlerhauses von der letzten Jahresausstellung her in bester Erinnerung steht, spricht sich so klar und unmittelbar aus, daß wir zur Erklärung nichts hinzuzufügen brauchen. Der bekannte österreichische Genremaler — der Album-Text der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ brachte unlängst seine Biographie — hat sich in den letzten Jahren mit Vorliebe Stoffen aus dem schwäbischen Volksleben zugewendet. „Die ersten Auktern“, „Der seltene Gast“ und mehrere andere dorthier geschöpfte Sujets reihen sich dem vorgeführten Bilde an. Wir glauben das Richtige zu treffen, wenn wir diese jüngst erwachte Neigung Friedländer's nicht in der Sucht, fremde Kostüme zu malen, sondern vielmehr darin begründet finden, daß ihm eben das Gewand des gemüthlichen Schwabenvolkes malerisch besonders wirksam erschien, um das, was er wollte, zum Ausdruck zu bringen. Die gelungene Schilderung des einfachen Vergangens und die von einbringendem Studium des Volksammes zeugende Charakteristik sind in unserm Bilde mit seinem Schönheits-sinn und einer höchst sorgfältigen Ausführung verbunden. Das Bildchen befindet sich in Wiener Privatbesitz.



Illustration
Musical Instruments
The Art of Music
The Art of Music
The Art of Music



Der Antrag.

Lebgemälde von Friedrich Friedländer.



Edwin Landseer.

Mit Illustrationen.

Mit dem Tode Sir Edwin Landseer's († 1. Oktober 1873) hat England den besten seiner modernen Thiermaler verloren; keinem Künstler unseres Jahrhunderts ist eine größere Popularität zu Theil geworden als ihm. Seit ungefähr fünfzig Jahren bildeten die Werke des fruchtbaren Malers die Hauptanziehungspunkte der Ausstellungen der Royal Academy in London. Stiche nach seinen Gemälden fanden im Lande solche Verbreitung, daß man wenig Häuser trifft, deren Bewohner nicht eines seiner Hunde-, Pferde- oder Hirschstücke lieb gewonnen hätten; diese sind dadurch eben so bekannt geworden wie die Bildnisse der hervorragendsten Männer der Gegenwart.

Das Geheimniß dieser erstaunlichen Popularität läßt sich nicht so leicht erklären, vorzüglich wenn man das künstlerische Verdienst in's Auge faßt. In der That begegnete es dem Maler, besonders in seinen späteren Lebensjahren, öfters, daß, während das Publikum seine Gemälde verherrlichte, seine Fachgenossen dieselben kühl beurtheilten. Ein Grund von Landseer's Erfolgen liegt unzweifelhaft in der künstlerischen Kraft, mit der er die Thiere zu beseelen und in ihnen menschliche Empfindungen zum Ausdruck zu bringen wußte; vor Allem scheinen seine Hunde mit Verstand, ja selbst mit Sprache begabt zu sein; sie zeigen den Ausdruck der tiefsten Empfindung und haben dadurch den Anspruch

gewonnen, die Gesellschaft der Menschen zu theilen. Alte Meister, wie Snyders und Rubens, haben in ihren Eber- und Löwenjagden den Gegensatz zwischen Thier und Menschen dargestellt, Landseer dagegen fand Vergnügen darin, den nahen Beziehungen zwischen den Hausthieren und ihrem natürlichen Beschützer, dem Menschen, Ausdruck zu geben. Daher kommt es, daß seine Bilder bei Allen, welche die Thiere als Gepielen und Gehilfen lieb gewonnen haben, eine freundliche Anerkennung fanden. Wegen seiner lebendigen Charakteristik hat man ihn auch wohl den „Shakespeare der Hundewelt“ genannt.

Edwin Landseer stammt aus einer Künstlerfamilie. Schon sein Vater, ein Kupferstecher, war außerordentliches Mitglied (*associato*) der Royal Academy in London, ebenso sein ältester, noch lebender Bruder Thomas. Sein Bruder Charles, welcher gleichfalls diesen Rang bekleidete, wurde seit dem Jahre 1845 ordentliches Mitglied (*full member*). Edwin, der jüngste Sohn, war 1812 geboren, starb also im Alter von 71 Jahren. Sobald er nur den Stift führen konnte, begann er zu zeichnen, wodurch er die sprichwörtliche Frühreife des Genies bestätigte, und schon im Alter von fünf Jahren wiesen seine Thierzeichnungen auf seine zukünftige Laufbahn hin; in der That „das Kind war des Mannes Vater“, sodas er im Alter von siebenzehn Jahren bereits mit sicherem Pinsel und künstlerischer Fertigkeit ein kleines Bild, „Die gestörte Kage“ malte, welchem bei der nach seinem Tode veranstalteten Gesamtausstellung seiner Werke ein Platz eingeräumt war. Die künstlerische Erziehung des viel versprechenden Knaben begann unter der Leitung seines Vaters, welcher ihn gleich in die freie Natur schickte, damit er in Hampstead Heath, einem unter den Londoner Künstlern beliebten Studien Platze, an Felsen, Schafen und Ziegen seine Kunst erprobe. Im Alter von vierzehn Jahren nahm er Unterricht bei Haydon, dem Kunstpropheten, wie dieser sich selbst nannte. Auf den Rath dieses funderbaren Königes studirte er die nach Lord Elgin benannten Skulpturen des Parthenon, und aus dem Tagebuch: Haydon's entnehmen wir die interessante Bemerkung: „Landseer zergliederte Thiere unter meinen Augen, kopirte meine anatomischen Zeichnungen und übertrug meine Unterrichtsprinzipien auf die Thiermalerei; sein in dieser Weise geleitetes Genie hat in der That befriedigende Resultate erzielt.“ Eins von diesen so zergliederten Thieren war ein Löwe; und auf dieser sichern Grundlage der inneren Anatomie begann der junge Künstler seine fortgesetzten Studien, welche ihren Abschluß in den vier kolossalen Löwen erreichten, die, nach seinem Modell in Bronze gegossen, jetzt die Basis der Nelson-Säule auf Trafalgar Square zu London schmücken. Man braucht indeß nicht anzunehmen, daß die anatomischen Kenntnisse Landseer's bedeutend gewesen seien. Immerhin waren sie ausreichend genug, um den Bau des Körpers richtig charakterisiren zu können. Indem er aber mehr Werth auf Körperstellung als auf Handlung legte, die Ruhe des Körpers der Bewegung vorzog und sich deshalb gewöhnte, seine Thiere in weiches Haar, dickes Fell oder Wolle zu kleiden, so setzte er sich nach und nach, wie wenig andere Künstler, über die Anatomie hinaus. In seinen späteren Werken waren seine sämmtlichen Thiergestalten kaum etwas anderes als aufgeblasene Bälge.

Es ist bekannt, daß Haydon, dem sein Jüdling viel zu verdanken gehabt haben soll, bei seiner vergleichenden Anatomie der Kunst eigenthümliche Theorien zu Grunde gelegt hat. So wollte er die Muskeln des Löwen studiren, um das Ergebnis für die Darstellung der heroischen Körperbildung bei einem Krieger zu verwenden, — jedenfalls eine wunderliche Verirrung. Ein ähnlicher Gedankengang mag freilich den griechischen Künstlern in einzelnen Fällen nachgewiesen werden können, so besonders bezüglich der Behandlung des

Zeuskopfes, bei welchem sie die Stirn und das mähnengleiche Haar vom Löwen entlehnten. Landseer hatte indeß zu wenig von einem Philosophen, um sich durch solche Grundfälle beeinflussen zu lassen; und doch ist nicht zu verkennen, daß er, wenn auch nicht in der Gestalt, so doch im seelischen Ausdruck die verschiedenen Thiergattungen in einer Weise durch einanderwarf, die man wohl als „Darwinisiren“ bezeichnen kann. So verfiel er in das Schwächliche, Gezierte und Gemachte und verlor das Individuelle und Kraftvolle der natürlichen Erscheinung. In seinem Streben, aus Thieren mehr als Thiere zu machen, erreichte er nur das Gegentheil; er gerieth in denselben Irrthum wie die Anthropomorphisten, indem er den Thieren menschliche Empfindungsweise unterschoob, ein Fehler, dessen sich auch Kaulbach in seinen Illustrationen zum *kleinen Fuchs* schuldig gemacht hat.) Innerhalb der erlaubten Grenzen bewegt sich indeß das Gemälde Landseer's mit dem glücklich gewählten Titel: „Würde und Unverschämtheit“, erstere durch einen alten Schwefelhund, letztere durch einen kleinen schottischen Dachshund repräsentirt; beide aus ein und derselben Hundehütte heransblickend. Ebenso kann bei dem Bilde „Alexander und Diogenes“ kein Tadel gegen ihn wegen Herabwürdigung des Menschlichen erhoben werden; hier ist eine Hundegruppe in einer Situation gegeben, die allerdings mit den Umständen, unter denen Alexander mit dem Cyniker zusammentraf, manche Vergleichungspunkte bietet. Dagegen ist die „Niederlage des Comus“ eine Beleidigung des guten Geschmacks und sitlichen Gefühls; auf den Thiergesichtern dieses Bildes sind menschliche Begierden zum Ausdruck gebracht, die ganze Scene athmet Liebe und Leidenschaft. Diese Komposition aus dem Jahre 1843 ist die Skizze zu einem der Freskogemälde, welche Landseer für den verstorbenen Prinz-Gemahl in dessen Sommerwohnung im Garten zu Buckingham Palace in London ausführte.

Landseer war das verzogene Kind des Glücks. Im frühesten, nach den Gesetzen der Royal Academy zum Eintritt in dieselbe berechtigenden Alter, nämlich in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre wurde er Associate derselben, vier Jahre später, also im Jahre 1830 ordentliches Mitglied (full member); im Jahre 1850 endlich erhielt er von der Königin die Ritterwürde. Bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855 war er der einzige englische Künstler, dem die große goldene Medaille zuerkannt wurde; und nach dem Tode von Sir Charles Eastlake bot man ihm das Präsidium der Akademie an, dessen Annahme ihm aber seine erschütterte Gesundheit verbot.

Bei Hofe in hoher Gunst, wurde Landseer von der fashionablen Welt gefeiert und auf den Händen getragen; kein Wunder, daß, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, seine Kunst dabei zu Schaden kam. Er kündigte der Natur die Lehnspflicht und opferte die Wahrheit dem Bestreben, Beifall zu äuten; er wurde nachlässig im Studium, verlor die Lust zur Arbeit, und die Folge war, daß, während er in seinen früheren Gemälden der Naturwahrheit mit Sorgfalt nachging, seine späteren Werke sich durch Unnatur und Flüchtigkeiten kennzeichnen. Er vertraute auf seinen großen Ruf, und das kaufende Publikum und die Tausende, welche sich in die Ausstellungen der Royal Academy drängten, leisteten durch ihren Applaus seinen Schwächen bis zum äußersten Vorschub.

Wenige Maler haben so rastlos gearbeitet wie Landseer; die Ausstellungskataloge der Akademie sind Zeugnisse dafür; seit dem Jahre 1815, in dem er zum ersten Male ausstellte, bis zu seinem Todesjahre war er nur sieben Male nicht vertreten. Sodann

1) Der Vorwurf dürfte nicht ganz gerecht sein, da die Thierfabel von einem andern Gesichtspunkte betrachtet sein müß.

stellte er innerhalb der Jahre 1815 bis 1865 in British Institution nicht weniger als neunzig Gemälde aus, darunter einige seiner glücklichsten, wie „Die beiden Hunde“, „Der Schweifshund“, „Das Adlerneß“, „Wohlerzogene Modelle“ und „Der häßliche alte Bock“. Die nach des Künstlers Tode veranstaltete Ausstellung seiner gesammelten Werke wies 314 Oelgemälde, 146 Skizzen und Zeichnungen und 2 Skulpturwerke auf.

Landseer war in der Wahl seiner Vorwürfe überaus glücklich, und nur wenige Künstler haben mit einem schärferen und sympathischeren Auge die Natur zu ergreifen gewußt. Auf einen Blick sah er, wo sich ihm ein Vorwurf bot, und die Idee, einmal erfaßt, wurde mit einer Klarheit und Sicherheit durchgeführt, daß sie in ihrer einfachen, breiten Wiedergabe auf Jedermann überzeugend wirkte. Der Künstler war in der That meistens zu schnell fertig, die Mittel, die er anwandte, zu natürlich; er hatte nicht die Gabe, mit seiner Kunst Verstecken zu spielen, und so waren seine Effekte nicht selten berückend und sein Nachwerk ein freundliches Gaukelspiel. Landseer war ein Mann von Welt, er kannte das Publikum und verstand sich darauf, Beifall zu erringen. Gleich seinen akademischen Kollegen war er besonders darauf aus, die Anerkennung des Publikums mit dem möglich geringsten Aufwande an Zeit und Nachdenken zu gewinnen. Seine Erfolge sind größtentheils auf sein „savoir faire“ zurückzuführen. Niemals wußte ein Maler sich besser mit seinen Gegenständen abzufinden, als er, der mit der Sicherheit geometrischer Gesetze über sein Material disponirte. Seine Hauptgestalten posirte er auf dem wirksamsten Punkte, und um sie herum vertheilte er die nebensächlicheren Motive, oft in circularer Anordnung, bald mehr hervorgehoben, bald mehr zurückgehalten, wie es gerade der Fall erforderte, und je nach der Bedeutung, die sie für das Ganze hatten. Ueberdies war es ihm immer darum zu thun, seinen Gemälden einen poetischen Hintergrund zu geben, den Beschauer mit einer freundlichen Erzählung zu unterhalten, was ihm in der That auch öfters gelang. So zeigt uns der „Friede“ ein Schäfchen, welches seine Maßlosigkeit an Kräutern hält, die während der Jahre des Friedens aus der Mündung einiger Kanonen hervorgewachsen sind. Ein anderes Mal wird er dramatisch und empfindsam, wie in dem Bilde „Adler, eine Schaar Schwäne angreifend“, oder er führt uns eine graufige Scene aus der Polarwelt vor, wo Eisbären über die Leichen verunglückter Nordpolarfahrer herfallen.

Obgleich Landseer den Geschmack an literarischer Beschäftigung und an studentischen Gebräuchen nach Art Sir Charles Eastlake's und einiger anderer Akademiker nicht theilte, so zeigen seine Werke gleichwohl eine Fülle von Phantasie und Witz, eine Leichtigkeit der Erfindung und eine Gewandtheit im Ausdrücke, welche ihm eine glänzende Laufbahn auf literarischem Gebiete gesichert haben würden. Nicht nur, daß seine Bildergeschichten sich gut lesen lassen, auch die Benennungen, die er für jedes einzelne Bild ausfindig zu machen wußte, erregen die Aufmerksamkeit und die Neugierde wie der bestgewählte Titel eines Buches. Greifen wir aus seinen Werken beispielsweise nur einige heraus: „Ein ausgezeichnetes Mitglied der menschlichen Gesellschaft“, „Es ist noch Leben in dem alten Hunde“, „Der Hauptleidtragende nun den Hochlandsschäfer“.

Landseer und seine Schöpfungen tragen ein echt englisches Gepräge. Den Kontinent hat er nur flüchtig besucht, und wenn auch seine früheren Werke einen Einfluß der holländischen Schule nicht verkennen lassen, so hat er sich doch im Großen und Ganzen seinen eigenen Stil gebildet; er hatte viele Nachseiferer, aber keine Vorgänger. Seine frühesten Entwürfe zeigen, daß er als Jüngling sich draußen umgesehen; der gereifte Mann zog

seine Inselheimat vor. Unter seinen Skizzen sind die nachfolgenden Reminiscenzen an seine kontinentalen Ausflüge besonders interessant: „Skizze aus Mecheln“, 1810 (farbige Federzeichnung); „Kanzel aus Belgien“ (in Wasserfarben); „Der Pflug“, Waterloo 1810 (Bleistiftzeichnung); „Kurgäste an der Quelle zu Aachen“, 1810 (Federzeichnung) u. s. w. Landseer's Haupt-Studienrevier war Schottland, dessen malerische Gegenden uns wohl aus Hunderten seiner Gemälde entgegenreten. Hirsche und immer wieder Hirsche, einmal an Bergabhängen kämpfend, ein ander Mal einen See durchschwimmend, um sich den Verfolgern zu entziehen, im Schneetreiben verirrte Schafe, von Hunden aufgefunden, das waren seine beliebten, oft wiederholten Vorwürfe. Die landschaftliche Scenerie, wenn auch für einen Meister des Fachs nicht genügend durchgebildet, zeugte stets von einem für malerische Schönheit voll angelegten Blick. Die Linien der Berge und Thäler gehen trefflich zusammen mit den Thierfiguren, von denen man wohl sagen kann, daß sie mit Rücksicht auf die scenische Wirkung wie die Personen eines Drama's sehr geschickt auf der Bühne zur Geltung gebracht sind. Ueberdies benutzte er die sprichwörtlichen „Schottischen Nebel“ für seine Bühne als schätzbare Verfassstücke, in der unergründlichen Ueberzeugung, daß Alles, was halb verschleiert oder auch ganz und gar unsichtbar sei, notwendiger Weise den Eindruck des Erhabenen machen müsse.

Im Jahre 1826, zur Zeit als Landseer Mitglied der Royal Academy wurde, machte er, damals 24 Jahre alt, seine erste Reise in's Hochland, und seit länger als einem Viertel Jahrhundert lieferte ein großer Theil der populärsten Werke der englischen Schule den Beweis, wie sehr die Liebhaberei für Hochwild, Jagdhunde, Seen und Berge, Nebel und Schnee Schottlands zugenommen hat. Folgende Schilderungen reden für sich selber: „Ernte im Hochland“, 1830; „Das Dasein des schottischen Schäfers“, 1842; „Eine Ueberflummung im Hochlande“, 1860; „Sport im Hochland“; „Zwischen einer schottischen Hütte“, 1831. Dieses letztere, verhältnißmäßig frühe Gemälde Landseer's zeigt ihn zu jener Zeit unter dem Einflusse Sir David Wilkie's und unter dem der schottischen Schule im Allgemeinen. In dieser ersten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit malte er mit Asphalt, dessen verderbliche Nachwirkungen später, im Jahre 1840 bei dem berühmten Gemälde „Laying down the Law“ in stark sichtbaren Rissen, welche sich über die ganze Leinwand wie ein Netzwerk ausbreiteten, zu Tage traten.

Landseer wurde während seiner Studienreisen auch mit Walter Scott bekannt, und etwa um das Jahr 1831 malte er ihn sammt seinen Hunden. Aus dieser Bekanntschaft ist jedoch ein größerer Einfluß des berühmten Schriftstellers auf den Künstler nicht nachzuweisen. Scott lebte in mittelalterlichen Anschauungen, unter alten Waffenstücken und verschliffenen Teppichen; Landseer dagegen gehörte ganz der modernen Zeit an; er war ein Modeseld und seine Werke nur für den Salon berechnet. Zu der Zeit, wo Landseer sich in Schottland aufhielt, hatte er das Privilegium oder nach anderer Meinung das Unglück, für den Hof in Balmoral arbeiten zu dürfen. Prinz Albert galt nämlich für einen kargen Zahlmeister, der die Künstler in ihren Forderungen herabzubrüden suchte und ihnen Aufgaben stellte, welche die Arbeit nicht nur unersprißlich, sondern überdies unersreulich machten. Jedenfalls gehören die Arbeiten, welche Landseer für den Hof ausführte, zu den schlechtesten, deren er sich schuldig gemacht, so u. A. „Die Königin Viktoria als Königin Philippa und der Prinz-Gemahl als König Edward III.“, 1812; „Die Königin in phantastischer Tracht“, 1815; und „Die Königin im Loch Muich landend“. Rosa Bonheur folgte bekanntlich Landseer's Fußstapfen. Auch sie machte Studienreisen in das

Hochland. Die Lebendigkeit und einfache Natürlichkeit ihrer schottischen Thierbilder stehen aber angenehm ab von der geleckten Glätte und der gesuchten Zierlichkeit in Landseer's späterer Malweise.

Man könnte behaupten, daß Landseer eine Art Zeugniß für die Universalität seines künstlerischen Genies geliefert habe, als er von der Malerei zur Bildhauerkunst überging und die vier kolossalen Löwenfiguren modellirte, welche jetzt an den Ecken der Nelson-Säule auf Trafalgar Square zu London angebracht sind. Er hatte dabei ohne Zweifel einen großen Vortheil vor seinem Zeitgenossen Thorwaldsen voraus, der das Modell für das Monument in Luzern entwarf, ohne vorher einen lebenden Löwen gesehen zu haben. Der König der Wüste, den die Künstler von Rubens bis auf Decamps in wilder Leidenschaft und ruhiger Würde dargestellt haben, bildete bei Landseer für viele Jahre den Gegenstand eingehender Studien. Wie getreu er seine Gestalt und sein Temperament wiedergeben wußte, ist aus den Bildern „Van Ambrugh in der Löwengrube“, „Der Löwe und das Lamm“ und aus einer nach einem lebenden Löwen im Londoner Zoologischen Garten angefertigten Oelfizze ersichtlich. Lange war das Publikum in ängstlicher Erwartung, in wie weit der trefflichste Thiermaler unserer Zeit auch in Thon und Bronze sich bewähren würde, und die Verzögerung der Ausführung des Auftrages bewies dann auch, daß Landseer bei seinem Uebertritt von der Malerei zu der strengern monumentalen Bildhauerkunst großen Schwierigkeiten begegnete. Als die Löwen nun doch endlich fertig geworden waren, zeigte es sich, daß die gehegten Befürchtungen nicht ganz unbegründet gewesen waren: die Löwen waren augenscheinlich nicht das Werk eines Bildhauers, sondern das eines Malers, obendrein eines Malers, der gewohnt war, zu generalisiren, dem es an Geduld fehlte, um sich mit der Detailansführung zu befassen, der daher das Charakteristische der Formen nur in allgemeinen unbestimmten Zügen zu geben wußte. Diese Schwächen in seiner Leistung müssen natürlich um so greller hervortreten, wo wie hier die Figuren auf einem mächtigen Unterfasse bei Sonnenlicht den Blicken ausgesetzt sind. Der Modellirung fehlt alle Schärfe und jede Detailbildung, und sie scheint eher mit der Spachtel als mit dem Meißel gemacht zu sein. Dennoch ist diese plastische Schöpfung gleich des Künstlers Malereien von seiner Auffassung, die Gestalten haben den Ausdruck ruhiger, feierlicher Würde; im Großen und Ganzen jedoch können sie mit den berühmten Löwen Canova's und Thorwaldsen's den Vergleich nicht aushalten.

J. Waddington Atkinson.

(Schluß folgt.)



Sienesische Studien.

Von Robert Visser.

Mit Illustrationen.

III.

Capellina del Martirio di S. Ansano.

Der Ausflug nach jener kleinen Kapelle, welche das erste bedeutsamere Jugendwerk des Pietro Lorenzetti (vom J. 1329) birgt, ist nicht bloß für den Kunstforscher lohnend. Neben dem malerischen Werth der originellen Landschaft bietet er auch den Anblick einer historisch denkwürdigen Stätte, des Schlachtfeldes von Mont'aperto. Ein Deutscher mag sich gern erinnern, daß es Deutsche, von Manfred zugesandte Söldner waren, welche bei jenem gewaltigen Siege über die welfisch gesinnten Florentiner (i. J. 1260) die vorderste Sturmcolonne des sienesischen Heeres bildeten. Die *cronica sanese* berichtet von 10,000 Todten und 11,000 Gefangenen. Es muß ein freudetrüntener Trinnuphzug gewesen sein, mit dem erkämpften carroccio, dem Fahnenwagen, oder der „Paniermaschine“, wie Joh. Friedrich Le Bret in seiner „Geschichte von Italien und allen allda gegründeten älteren und neueren Staaten“ (Halle 1780) sagt: „Das zärtliche Geschlecht von Siena ward selbst kriegerisch, machte Gefangene und manche führten 30 bis 40 an Stricken einher, denen sie die Beute abgenommen hatten“.

Der kleine cypressenbepflanzte Berg, welcher isolirt wie ein Vorposten vor einem holperigen und schmutzgrauen, nur mit wenigen einsamen Pinien pointirten Hügelzuge steht, gewährt einen klaren und überzeugenden Ausblick über die breite Mulde des Schlachtfeldes. Weithin ist Alles bepfügt, und die langhinlaufenden Furchenreihen sehen fast aus wie die Schraffirung eines sicheren, feinfühligem Zeichners.

Die ganze Fläche scheint, wie hier überhaupt alle Thal- und Schluchteinsenkungen, saftiger und fruchtbarer als die mageren Hügelkämme, welche gleichwohl zumciß auch die resignirte Spur des Pfluges zeigen. Doch fruchtbar oder nicht, immer liegt ein eigener Reiz, ein Reiz für sich über diesen seltsamen, ungewöhnlich coupirten Geländen der sienesischen Landschaft. Bei aller Klarheit wirken sie doch freundlich. Die Natur wirkt überall, und auch hier hat sie genug Anziehungskraft, um solche Erinnerungen an Kampf und Blut vergessen zu machen und uns der reinen, zwecklosen Anschauung zurückzugeben. Die Natur sieht ja selber oft wie gemalt, gezeichnet und schraffirt, verzeichnet und verputzt aus. Darum führt sie uns füglig zur Kunst und im vorliegenden Fall auch in die gesuchte Kapelle.

Ich fand sie in vernachlässigtem Zustande. Sie scheint selten, wahrscheinlich nur am Gedächtnistage des S. Ansano im Gebrauche zu sein. Auch das merkwürdige Bild ist übel mitgenommen und wird wohl bald vollends dahin sein. Der Wechsel von Feuchtig-

keit und Hitze hat die Farbenschichte gelodert und in ihrer Wirkung getrübt. Allein es ist völlig unberührt von fremder Hand und daher ausnehmend lehrreich. Nur die Predella, welche Crowe und Cavalcafelles¹⁾ gar nicht erwähnen, ist in der Manier der Schule von V. Peruzzi übermalt und hat den ursprünglichen Charakter total eingebüßt. Sie schildert die Martyrien des S. Ansano.



Altarbild von Pietro Lorenzetti in S. Ansano.

Das Altarbild²⁾ selbst stellt Maria mit dem Kinde auf einem ächt sienensisch breiten Throne dar. Rechts neben ihr S. Nicola, links S. Antonio, zu dessen Füßen das obligate Ferkel. Hinter dem Throne vier lilienhaltende Engel.

Die dominirende Farbe ist ein zartes Gelb, das sich in einem einfachen Grau, Violett und Lila abdämpft. Das Schwere, Erdige der Verde-Untermalung ist hier geistlich vermieden, und Crowe und Cavalcafelles machen mit Recht auf die lichten Fleischtöne und

1) Welch. der italienischen Malerei. Leipzig 1869. II. Band, S. 291.

2) Der beigefügte Holzschnitt ist nach einer meisterhaft charakterisirenden Skizze des Herrn Charles Fairfax Murray angeführt.

warmen Schatten aufmerksam, welche sich — trotz der Alteration der Farbe durch die Feuchtigkeit — keineswegs verleugnen.

Mit den räumlichen Verhältnissen darf man es auch hier nicht zu genau nehmen; denn Maria im Mittelgrunde ist eine Riesin im Vergleich zu den vorne stehenden beiden Heiligen. Ebenso sind wieder die Engel hinter dem Throne verhältnismäßig zu groß. Das Auge der Zeit überhaupt war ja hierin noch achlos und ungeschult. Zudem ist es wahrscheinlich, daß der Künstler, wie anderwärts seine Zeitgenossen, hiedurch die Macht und Ueberlegenheit des Himmlischen symbolisch ausdrücken wollte.

Die Komposition ist durchaus streng und altschematisch. Die großen Massen kommen zur Geltung und sind mit Behutsamkeit detaillirt, so daß der Widerspruch gegen die Einfachheit des Ganzen nicht störend wird. Was uns an der persönlichen Erscheinung auffällt: die große Zartheit der Haar- und Händebildung — man sehe z. B. die feine Hand des heiligen Nicola mit dem niedlich abgerundeten kleinen Finger — wiederholt sich dann im Ornamentalen, im Gewandschmuck, das ganze priesterliche Obergewand der Figur ist mit minutiösen Stickereien übersät, ebenso Gewandsaum und Unterkleid der Madonna, Kermel und Brust der Engel. Diese kleinen Arabesken sind mit einer so freien, ächt künstlerischen Delikatesse vorgetragen, daß man nicht wohl etwas Besseres finden möchte.

Hierin offenbart sich, was hinter dem Gewand dieser altsienesischen Bilder versteckt, das Gepräge der Miniaturmalerei. Die Empfindung und das Geschick hat sich gewiß wesentlich an Miniaturen herangebildet und so macht sich diese Gewöhnung auch bei großen Bildern immer wieder extra im Kleinen geltend.

In dem Typus der Madonna zeigt sich ein selbständiges Hinausgehen über Duccio. Man sieht, Pietro hat es hier einmal unternommen, eine allgemeine, objektive Würde zum Ausdruck zu bringen. Besonders der untere Theil des Gewandes von den Knien herab ist von großer, klar stilisirter Feierlichkeit. Der Oberleib mit den Armen ist knapp und beinahe faltenlos vom Mantel zusammengehalten, wie noch lange später bei diesen Altstiefen. Ob dies als eine volle Konsequenz des damaligen Mantelschnittes und der Sitte zu betrachten ist? Gewiß ist es eben auch ein künstlerischer Archaismus, halb Unbehilflichkeit, halb gewollte Wirkung; denn noch heute sieht es schlicht und züchtig aus. — Durch diese Einfachheit der Obergewandung ist nun bereits die Majestät der totalen Erscheinung moderirt und beschwichtigt, noch mehr aber durch die altsienesisch feinen und schmalen Hände (deren linke das Kind unter der Achsel stützt, deren rechte im Gelenk einen Halt für dessen Füßchen bildet). Ein Schleier fällt ihr über die halbe Stirne und auf den Seiten zierlich gefaltet über die Brust herab und bildet so nebst Krone und Heiligenschein einen feierlichen Rahmen für das Gesicht, dessen erste Miene nun das eigentliche Problem des Meisters gewesen zu sein scheint. Gelöst ist es freilich mangelhaft und ich begreife rein nicht, wie Crowe und Cavalcaselle diese Maria als die „schönste“ der sienesischen Schule bezeichnen können. Im Vergleich zu ihren lieblichen sienesischen Namensschwestern erscheint ihr Gesicht eher häßlich; denn der kleine Mund dieser himmlischen Königin ist über dem strengen Herabziehen der Winkel schief und mürrisch geworden, auch schielt sie ein wenig nach einwärts. Dieser strabismus internus ist noch peiniglicher als der externus, für welchen viele unserer altdeutschen Meister noch anderthalb Jahrhundert später eine solche Vorliebe hatten. Der externus kann ein andächtiges Hinschau'n in die Ferne, der internus ein zerstreutes, trunkenes Vorfächhinblicken und in sich Hineingesunkensein, immerhin also auch wie jener eine Art von gegenstandsloser Contemplation repräsentiren.

Doch darf es in beiden Fällen nur ein leiser Anflug von strapismus sein, sonst entstellte es eben wie alle Abnormität.

Das Kind ist halb ausgerichtet, stützt sich mit der Rechten auf sein Knie und wendet die Linke wie das Gesicht nach dem heiligen Antonius. Die in der Verkürzung der Gelenke verzeichnete beinahe taupenhafte Form des Füßleins und das Ausflügen desselben auf das Handgelenk der Mutter, sowie die langrunde Form des Kopfes findet sich auch bei Duccio, während die unklare Abwendung zum h. Antonius ein selbständiger Versuch zu sein scheint. Nacken, Schulter und Hüfte sind um einen guten Grad breiter als bei jenem.

Die beiden Heiligen sind ächte, makellose Vertreter der männlichen Phantasie unseres Meisters. Die Gewandung in ihrem strengen, wenig modulirten Falle ist vollkommen groß und dem Geiste des Ganzen gemäß.

Die Engel mit ihrem demüthig geneigten Häuptern, zart sinnigen Augen und über den Nacken fallenden Locken sind trotz ihrer beinahe senkrechten Stirnen (vgl. Crowe und Cavalcafle 11, S. 291, Note 6) keineswegs jener spezifisch sienensischen feeleuollen Amuth baar, welche schon Duccio aufweist, welche dann von Schritt zu Schritt feiner und inniger wird und endlich in Simone Martini's S. Maria Magdalena, S. Katharina, S. Agnese (Seminario Vescoville, Pisa) und S. Elisabetha von Ungarn (S. Francesco, Assisi), sowie in den noch mehr der Antike genäherten Frauenköpfen des Ambrogio Lorenzetti ihre höchste Entwicklung erreicht.

In der benachbarten Kirche der *compagnia a Dosana*, welcher diese Kapelle angehört, möge man noch vor der Heimkehr eine in der Manier von V. Peruzzi gemalte Madonna mit Kind bemerken, welche meines Wissens noch nirgends erwähnt ist. Der Typus der Mutter zeigt den antichristlichen Geschmack des Genannten. Etwas störend ist nur ein übertriebener Schatten an der Nase, sowie die starke Brust. Die nackten Beine des Bambino sind gut modellirt.

Sonst bietet die Kirche für unsere Betrachtung keinen weiteren Stoff.

IV.

In der Domsakristei.

Es ist instruktiv, unmittelbar nach diesem Jugendwerke des Pietro Lorenzetti in der Sakristei des Domes das besser erhaltene Altarbild zu betrachten, welches er dreizehn Jahre später, laut Inschrift im Jahre 1343 gemalt hat. Er zeigt sich selbst darin in seiner Reife und genährt zugleich eine Vorstellung von dem raschen Aufgange des frisch erregten malerischen Sinnes jener Zeit überhaupt. Der Gegenstand, die Geburt Mariae, ist in Form eines Triptychon dargestellt und dem entsprechend sachlich wie kompositionell in drei Theile getheilt. Im mittleren überhöhten Haupttheile sieht man die heilige Anna im Bett liegen. Vor ihr auf dem Boden knien zwei Wärterinnen und baden das neugeborene Kind. Unten an ihrem Bette sitzt ein Mädchen mit einem Fächer. Im rechten Altarflügel nähern sich zwei Mägde, die eine mit einer Kanne, die andere mit frischen Linnen. Die Trennung dieses Theiles ist nur eine rahmenartige. Dieser wie der Haupttheil stellen ein und dasselbe Gemach dar, bloß für den Blick durch einen Pfeiler geschieden. Der linke Altarflügel dagegen zeigt in einem Vorraume oder Gang Joachim, mit seinem Freunde auf einer Bank sitzend und von einem Diener Bericht über den Stand der Angelegenheit entgegennehmend.

Der beigelegte Holzschnitt¹⁾ gibt einen Begriff von der Sinnigkeit und feinen Grazie der Anordnung. Hiermit stimmt aber auch die ganze Ausführung, der ledere Vortrag wie die miniaturartig muntere Kolorierung überein. Eine nähere Angabe der Farben ist vielleicht nicht unwillkommen. Der Wandteppich weiß mit rothen, zierlich gemalten Stickerien. Anna's Gewand violettbraun. Ihr Kopftuch gelb. Das Kissen roth mit goldener



Geburt Mariæ von Pietro Vetenzelli.

Stickerie. Die gelbliche Bettdecke schwarz karriert. Das Kleid der Magd mit der Mante und der Wärterin roth, das des Dieners und der Magd mit Linnen blaßblau, das von Joachim's Freund dunkelgelb, das Joachim's und des Mädchens mit dem Fächer scharlach. Der Fächer schwarzrothgolden. Die Deckenfelder blau mit goldnen Sternen.

Am wenigsten Leben hat leider die Hauptfigur der Wöchnerin, welche mit den herben Mundwinkeln — einer Eigenthümlichkeit Pietro's — doch etwas gränlich und nichts-

1) Facsimile nach einer Skizze von Ch. F. Murray.

sagend dreinschaut. Auch die Wärterinnen mit dem Kind sind nicht gerade ausgezeichnet. Dagegen ist alles Uebrige vortrefflich, so das liebliche Mädchen mit dem Jäger. Die Magd mit der Kanne ist von geradezu klassischer Anmuth und gehört entschieden zu den besten, freiesten Leistungen alt sienensischer Kunst. Der Gesichtstypus dieser Figur ist eigentlich derjenige, welchen wir von Pietro's Bruder Ambrogio gewohnt sind. Dagegen zeigt der gegen das Handgelenk stark angeschwollene Unterarm (bei der Kleinheit der beigelegten Skizze nicht erschlichlich) ein Merkmal Pietro's, welches ihn von seinem Bruder, wie von den übrigen Kollegen unterscheidet. Die Gestalt Joachim's und seines Freundes hat etwas Duccieskes. Die harte ernste Haltung des Freundes, der trübsige, stiernackige, hinhorchend vorgebeugte Kopf Joachim's, die respektvolle Stellung des Dieners, der zu flüstern scheint, die großen einfachen Linien der Gewandung, alle diese Faktoren, welche so mächtig und feierlich wirken, beschwichtigen sich wieder dem gemüthlichen Geiste des Ganzen zuliebe in der schlank durchbrochenen Architektur und in der Freundlichkeit des Kolorits.

Crowe und Cavalcaselle in ihrer Gewohnheit, mit ungeheuren Luftsprüngen nach weit Zurück- oder Vorwärtsliegendem Aehnlichkeiten aufzusuchen, finden nun, daß „diese Gestalten in ihrer gewaltsamen Bewegung an die Propheten und Sibyllen Michelangelo's in der sizilianischen Kapelle erinnern.“ Im Grunde haben wir es eben hier mit einem bestimmten Typus der italienischen Phantasie zu thun, welcher vom Ende des XIII. Jahrhunderts bis zum abermaligen Ableben der Kunst, allerorten mit mehr oder weniger Wucht hervortritt. Es ist der Idealtypus kühner, wild erhabener Männlichkeit, der gewissermaßen schon mit seiner Erscheinung droht, das Pathos eines einseitig gesteigerten Seins. In der Antike war er kaum im Keime da, war noch „placidum caput“, selbst in der momentanen Ausladung des Grimmes, weil eben der Bruch mit der lieben Natur noch nicht vollzogen, weil das Leben noch total war. Nun aber regen sich die Wallungen und Prostrationen der Subjektivität, die Bewegungen werden ungesüßter, die Bilde bestimmter. Selbst im Zustande der Ruhe verräth sich die Gewohnheit des Kampfes und der Spannung. Der Erste, welcher das, was ich meine, zu vollem Ausdruck gebracht hat, ist Dante. Durch sein ganzes Inferno geht ein dräuender Zorngeist, der sich auch in einzelnen Metaphern nicht verläugnet. Im Purgatorium (VI, 64) blickt Sorbello um sich wie ein ruhender Löwe, „a guisa di leon, quando si posa.“ Auch Duccio, die Pisani und Giotto nehmen schon einen Anlauf, um dieses Ideal im Bild anschaulich zu machen. Um einen großen Auf bringt es Giacomo della Quercia, dann Donatello weiter. Der wahre, engbürtige Repräsentant desselben ist schließlich der Moses von Michelangelo. — Auf der andern Seite bekommt aber auch die positive Erregung, die Liebe gleichsam einen Stich, etwas Gährendes, Vibrirendes, was der harmlosen Heiterkeit und Grazie der Antike nicht innewohnt. Im Paradieso (XXXI, 49) heißt es: „Ich sah liebüberredende Gesichter, mit fremdem Licht gesäunt, und eignen Lächeln und Thun, mit jeder Ehrbarkeit geschmückt.“ Die Gestalten bekommen den Duktus des absolut Seelenvollen, sie heben und neigen sich wie Lilien, sie glühen und strahlen von Seligkeit. Das Problem dieses Ausdruckes von Liebreiz beschäftigt die ganze gothische Malerei und Skulptur; allein seine intensivste Verherrlichung hat er durch die alt sienensischen Meister erfahren.

Auf Pietro Lorenzetti zurückzukommen, bemerken wir, daß gerade das Letztere, der Ausdruck des Sinnlichen, bei ihm nicht in demselben Kraftmaße zu treffen ist wie bei Ambrogio und Simone Martini. Hier in diesem Bilde ist es nur die wunderbare Gestalt

der kannetragenden Magd,¹⁾ womit er sich einigermaßen der seelenvollen Milde seines Bruders nähert.

Sehen wir aber von diesem bestimmten Gesichtspunkt der Typenbildung ab und betrachten das Bild als Ganzes, so sind wir doch weit entfernt, den Geist altgriechischer Sinnigkeit und Zartheit in demselben zu verkennen. Von byzantinischem Schematismus spürt man hier in der That sehr wenig, dagegen ist man erstaunt und gerührt von der einfach menschlichen, familiären Auffassung. Die ganze Sorglichkeit des Vorganges, das Treiben der Wärterinnen, die Geräte, das wohlgemachte, breite, ächt italienische Bett der Wöchnerin, das lächelnde Mädchen, die flüsternden Männer im Flur, dazu die freundliche



Zwei Wärterinnen aus P. Verrocchio's Geburt Mariae.

Näulichkeit, die leuchtende, blumenhafte Färbung, das Alles wirkt wie ein liebliches Märchen. In der That suchen wir eine gleich bedeutende Darstellung dieses Gegenstandes aus dem vierzehnten Jahrhundert vergeblich. Giotto's Bild in Padova erscheint kalt und arm daneben in der Form wie in der Auffassung.

Es ist vielleicht der Mühe werth, noch einen kurzen Ueberblick auf die historische Entwicklung dieses Motivs zu werfen. Die erste Darstellung heiliger Geburtsszenen, welche mir bekannt sind, fallen in das vierte Jahrhundert, in dieselbe Zeit, wo der Kultus der Maria als der Gottesmutter anhub. Reliefs auf Steinsärgen, Thüren und Eisenbedeckeln von Evangelariern und Schmuckkästchen, Mosaiken und Miniaturen schildern bis

1) Vgl. den beigegebenen Querschnitt nach Ch. F. Murray.

herauf in das elfte Jahrhundert diesen Gegenstand in der ziemlich wenig variierten Form einer nothdürftigen Andeutung. Maria liegt meistens nach Art der Porträtskulpturen, welche auf antiken Sarkophagen angebracht sind, mit wenig erhobnem Oberleibe auf einer *κλίση*. Daneben sitzt wie ein Klumpchen Elend ein winziger Joseph und ebenso winzige Wärterinnen daben das Kind. Ohne den gewohnten Beistand von Wärterinnen konnte man sich auch die Geburt Christi nicht vorstellen. Hinter Maria erhebt sich gewöhnlich ein Hügel, über welchem Engel erscheinen. Im elften und zwölften Jahrhundert, wo die Skulptur sowohl mit Bezug auf die Technik als auf Draperie und Anatomie die antiken Vorbilder, namentlich etruskische und römische Sarkophage wieder unmittelbar zu Hülfe nahm, that auch dieses Motiv einen ersten Schritt aus dem totenhaften Bann seiner bisherigen Erscheinung. Wir haben gleich im Dome selbst ein Beispiel an der Marmortafel, welche in der Kapelle di S. Ansano in die Wand gemauert ist, einem Ueberrest der ehemaligen Chorshraube aus der Pieve allo Spino bei Siena. Die größere Feinheit der Technik, welche hier sogar das Muskel- und Blutleben zu markiren sich bemüht, erweist sich wie immer als gleichbedeutend mit größerer Belebung. Besonders die Köpfe von Ochs und Esel sind lebendig ausgeführt. Das Nähere hierüber gibt H. Semper in seiner „Uebersicht der Geschichte toskanischer Skulptur“ (S. 13). Diese Reliefs eines unbefannten Bildhauers nähern sich schon dem Stile Niccolo Pisano's. — Von ebendiesem ist die Marmortafel des Domes hergestellt und an derselben auch eine Darstellung von Christi Geburt, woran besonders die das Kind waschende Wärterin wegen der antikisirenden Behandlung auffällt. Auch hier ist die ganze Anordnung nach Art der etruskischen und römischen Reliefs eine sehr gedrängte. Die *κλίση* der Maria, deren oberer Theil, ähnlich wie bei byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes, an ein Miniaturhäuschen sich anlehnt, gibt ein Bild von der Roth oder Kaidität jener Zeit bei Verkürzungen. Niccolo wendet sie einfach in die Flächenansicht herum und läßt ihren hinteren Rand rahmenähnlich den Kontur von Madonna's Gestalt begleiten. Es ist dies derselbe Fehler, worin — freilich in noch auffälligerem Grade — Niccolo's byzantinische Vorgänger befangen waren. In dem *martirologio greco* der vatikanischen Bibliothek (IX. — X. Jahrh.) befindet sich eine Geburt Mariae, wo dies sehr evident wird. Drei Wärterinnen, in deren Haltung und Gewandung noch etwas von antikem Stilgefühl nachklingt, reichen der Wöchnerin mit Speisen belegte Teller o. a. dar, welche wie die *κλίση* derselben en face herumgedreht sind, so daß ihr Inhalt nothwendig herunterfallen mußte. Auch hier scheint der Schauplatz im Freien zu sein. Desgleichen jener der Geburt Johannes des Täufers, wie sie in einem Evangeliarium des Vatikans aus dem XII. Jahrhundert dargestellt ist. Die Wöchnerin in schwarzem Gewand, auf einer reich verzieren *κλίση*, neben ihr ein ebenso prächtiges *κλίσιον*, das für das Kind bereit gemacht wird. Die übrigen Figuren in überhöhter Anordnung auf willkürlich, ohne irgend welche räumliche Konsequenz angebrachtem Stufen- und Mauerwerk. Ein einfaches Zimmer darzustellen, war, scheint es, ein zu schwieriges perspektivisches Problem geworden.

Zu das Jahr 1306 fällt das Fresko der Geburt Mariae, das uns von Giotto in der Scrovegniikapelle zu Padova erhalten ist. Die Architektur ist hier noch zum bekannnten giottesken „Vogellässig“ zusammengechrumpft. Die heilige Anna blickt mit starrem Gesicht zum Kinde hin, das ihr von einer Wärterin dargeboten wird. Der Vorgang ist entschieden äußerlicher aufgefaßt und karger behandelt wie die Geburt Christi ebendort, wo die Mutter sich in so edler, liebevoller Geberde zum Kinde herüber wendet. Dies Fresko der Geburt

Mariae scheint überhaupt nur einen untergeordneten Bestandtheil, eine Art Orientierungsstufe im ganzen Freskencyclus zu bilden. Wenig verschieden von dieser Auffassung ist die der Schüler Giotto's. Man vergleiche die betreffende Darstellung des Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle zu Florenz (c. 1330), sowie das gleichfalls giotteske Fresko in der Unterkirche von S. Maria Novella. Dagegen nimmt Giovanni Milano wie überhaupt, so auch bei der Schilderung dieses Gegenstandes in der Kapelle Rinuccini von S. Croce eine vermittelnde Stellung zwischen Giotto und den Altfliefen ein. Feingefühl und energische Wahrheit reichen hier einander die Hand. Von den übrigen Giottisten hat sich an diesem Gegenstande noch Agnolo Gaddi in der Pieve zu Prato ausgezeichnet. Auch er legt schon ein ziemliches Gewicht auf die Anmuth der Wärterinnen. Ueberhaupt fehlt es ja dem giottesken Stile keineswegs an Organen, um auch solchen Motiven gerecht zu werden; das beweist er mit seinen schlanken, stillschönen, ernsten Frauentypen allerorten. Doch die strenge, praktische Objektivität, welche ihm zu Grunde liegt, verschmähst es leicht, nach dem Leiseren hinzuhorchen, sie wirft sich naturalistisch auf das Faktische, auf die Manipulation mit dem Kind, welches z. B. bei Giotto selbst eine Grimasse schneidet, da ihm die Wärterin die Nase zuhält. Daß dabei die allgemeinen Vorzüge der großartigen giottesken Technik sich nicht verbergen, versteht sich wohl, sie treten nur in keinen spezifischen Zusammenhang mit dem Geiste des Gegenstandes. Diesem kommt das altfliefesische in's Einzelne gehende Verfahren von Hause aus wärmer entgegen.

Später dann mit dem Aufgange der Renaissance, wo das frei werdende Können jedem Gegenstande seine natürliche Entfaltung zu geben sucht, wo die lokalen Gegensätze mehr und mehr in einander überwirken und sich ausgleichen, da gelangt nun auch dieses Motiv zu voller Lebendigkeit. Ja es scheint, als ob die bedeutendsten Meister sich mit einem besonderen Behagen daran gemacht hätten, so liebenswürdig ist es meist behandelt. Und daher verlohnt es sich wohl, diesen Versuch, eine vergleichende Kunstgeschichte der Wochenstube zu skizziren, mit den nöthigsten allgemeinen Grundzügen abzuschließen.

Ein Hauptmerkmal der italienischen Darstellungen dieses Inhaltes ist der durchaus repräsentative Charakter, den der klassische Südländer auch an diesem intimen Motive nicht verläugnen will. Die Räumlichkeit, wo die Handlung vor sich geht, ist süßlich frei, lustig, hallenartig, häufig von aristokratischer Pracht. Nachbarinnen, Verwandte treten herein, meist zahlreich und in feierlicher Haltung, wie im Corso oder bei Processionen. Man vergleiche die beiden Fresken von Ghirlandajo in S. Maria Novella zu Florenz, sowie ein dem Ghiberti zugeschriebenes Relief im Kensington-Museum. Je weiter es aber in die Renaissance hinein geht, desto lebendiger und erregter wird ihre Haltung. Ebenso steigert sich das Gebahren der Wärterinnen, besonders aber ihre Zahl. Bei Giulio Romano, Francesco Albani u. a. sehen wir einen wahren Rudel von Wärterinnen wie im Wirbel sich durcheinander tummeln. Schon in Ghirlandajo's Geburt Mariae fällt die lebhaft geschwungene Bewegung auf, womit die Wärterin zur Rechten Wasser in das Becken gießt. Ebenso beschleunigt sich der Gang der Mägde, die den besuchenden Frauen mit Oßkörben, Gefäßen, Weinbottiglien folgen, schon bei Filippo Lippi in seiner Geburt Mariae (Florenz, Gall. Pitti), Benozzo Gozzoli in seiner Geburt des Esau und Jakob (Pisa, Campo Santo), Ghirlandajo in seiner Geburt des Täufers zu hurtigem, gewandflatterndem, windrauschendem Laufe. — Es bildet sich bei dieser Gelegenheit der eigene ächt italienische Idealtypus der anmuthigen Magd aus, welcher übrigens bereits in so mancher Stelle der Bibel und Heiligenlegende in verwandter Weise dichterisch vorbereitet

ist und welcher andererseits von der antiken Kunst häufig und mit Nachdruck vorgeführt wird. Unter den Fresken der Titusthermen (freigelegt 1506) befindet sich eine Geburt des Bacchus, welche vielleicht — neben anderen nicht mehr überlieferten Darstellungen von Geburtsszenen oder von anderen häuslichen Vorgängen ähnlicher Configuration, z. B. von Sterbeszenen — den und jenen unter den Malern des *Rinascimento* zu typischer Gestaltung wieder aufs Neue angeregt hat.

Das Motiv der hereintretenden Freundinnen und Verwandten bildete dagegen Anlaß zu etwas schlechtthin Modernem, zur Darstellung holden, seelenvoller Frauenersehnung mit dem Ausdruck individuell vertiefter Geistesart, heller entwickelter Gesinnung, zum weiblichen Ideal-Porträt. Die Fresken dieses Gegenstandes von Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Paccia, Giannicola di Paolo geben uns eine klare Anschauung hiervon. Es ist eine lebenswürdige Mischung von unbefümmelter, sitziger Naivität und leise bewußter Grazie, womit solche Gestalten zu sagen scheinen: „Siehe, da bin ich, Giulietta, und da ist Laura, meine Schwester! Wir sind beide gar schön heute, haben unsre kostbarsten Kleider angethan zu Ehren dieser begnadeten Mutter und dieses heiligen Knäbleins.“ —

Die Wöchnerin liegt gewöhnlich ziemlich indifferent und uninteressant im Mittelgrunde, sodas sie häufig über den übrigen Gestalten völlig außer Acht kommt. Von späteren Meistern wird sie vollends ganz zurückgedrängt, z. B. von Domenichino, Francesco Albani. Der letztere verlegt sie in den durch einen breiten Stufenabgang erhöhten Hintergrund einer imposanten Treppenhalle. — Das Bett und hiermit die allgemeine Körperersehnung der Daliegenden ist meistens im Profil genommen, während sich ihr Oberkörper nach Vorne wendet, wo sich die Mägde mit dem Kindlein beschäftigen. Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli machen in den erwähnten Bildern eine Ausnahme, indem sie das Bett ganz in der Verkürzung nehmen. Freilich mit wenig Glück; denn die gute Wöchnerin, welche, dem Beschauer zugewandt, aufrecht im Bett sitzt, scheint keine Beine zu besitzen. Diese perspektivisch darzustellen und zwar vollends unter einer Decke, waren beide Maler noch nicht im Stande. Das Bett dehnt sich dabei in Folge Benozzo's so sehr in die Breite, daß man glauben möchte, die Wöchnerin liege quer darin. Beide Bilder nehmen überhaupt eine absonderliche Stellung ein. Filippo's Rundbild ist eigentlich ein Idealporträt der Jungfrau mit dem Christuskind, resp. eines von Filippo mit Vorliebe benutzten Modells, das in seiner realistischen Erscheinung mehr durch die geistige Potenz seiner Menschlichkeit und Naivität als durch äußerliche gattungsmäßige Schönheit wirkt. Die Scene ihrer Geburt ist im Hintergrund angebracht, zugleich rechts auf einer Stufe die Begegnung Joachim's mit Anna. Der ganze Geist dieses Bildes ist schlicht, bürgerlich, halb deutsch mit Abzug des schwungvollen Ganges der Mägde und der Kraft und Offenheit des Raumes. — Die Geburt des Esau und Jakob von Benozzo Gozzoli fällt auf durch die unruhige überladene Komposition. In seiner Munterkeit und Klaunderlust kümmert sich dieser Meister hier — wie auch sonst nicht selten — um die alte Tradition blutwenig. Die Wöchnerin hockt mit ihrem sonderbaren Bett in einem solchen Nest und Knäuel von Weibern drin, daß man sich eigens und mit Mühe orientieren muß. — Dies sind aber Ausnahmen; im Allgemeinen halten die Italiener bei diesem Gegenstande an der altüberbrachten klaren und leichtgestaltigen Profilanordnung fest.

Wenn wir nun aber einen raschen Blick hinüberwerfen nach den altdeutschen Meistern, so fällt uns das Gegentheil, die häufige Anwendung der Tiefenrichtung auf. Schon in der gotischen Periode sehen wir auf so manchem Altarbilde, selbst auf Altarreliefs die

Wöchnerin verkürzt daliegen und dem zufolge das Verhältniß der übrigen Figuren in eine andere, gewöhnlich in eine ausdrücklichere Beziehung der Pflege zu derselben gebracht. Auch bei Sterbeszenen zeigt sich die Vorliebe für diese Anordnung (Jan Josef's Tod Mariae in München). — Allerdings fehlt es nicht an Beispielen, wo die Profilrichtung gewählt ist, so in der Geburt Mariae auf dem geschnittenen Altarwerk in der Marienkirche zu Lübeck, in dem bekannten Holzschnitte von Albrecht Dürer u. a. Dies verändert aber nichts an dem Sage, daß der nordische Künstler mit mehr Nachdruck in die Tiefe des Raumes eingeht. Die ernstere Gemüthsvertiefung kann ihr äußeres Symbol, die Linien- und Luftperspektive, nicht gut entbehren. Und so kommt es, daß wir an solchen Darstellungen unserer alten Meister die freundliche Aufnahme des Gemaches trotz seiner geringeren Pracht mit einer besonderen Kraft empfinden müssen. Es ist ganz eine heimliche, warm beschlossene, wohlgeordnete, säuberliche, ächte deutsche Schlafstube, in die wir hineinsehen. Ein mäßiger Lichtstrahl fällt aus hohem Fenster in den leise dämmern den Raum herab und vermehrt so den in allem Wunder der Verdung ruhig und stet bleibenden Geist der Sammlung, der uns in dem sorglichen, gemüthlichen, hausbackenen Gebahren der Frauen anspricht. Alles ist schlicht bei der Sache. — Nur ein Bild dieser Gattung ist mir bekannt, welches bei vollem Anklingen dieser Schilderungsweise doch zugleich eine repräsentative Hinwendung zum frommen Beschauer enthält, freilich, nicht in der gelinden, zwanglosen Weise wie bei den Italienern, sondern so wesentlich, daß es hierdurch ganz den Charakter eines Andachtsbildes bekommt: die Geburt des Johannes von Rogier van der Weyden im Stadel'schen Institut zu Frankfurt. Während hinten in ihrem Kämmerlein die heilige Elisabeth, wie gewöhnlich mangelhaft verkürzt daliegt, jedoch besonnenwachet von einer Wärterin pünktlich bedient wird, sind im Vordergrunde, halb herausgestellt vor den gemalten gothischen Thorräumen, zwei Hauptfiguren angebracht, links ein Mädchen mit dem neugeborenen Kinde, dem Beschauer zugekehrt, und rechts der schreibende Zacharias. Dies ist aber eine aparte Auffassung; die durchschnittliche ist schlechweg sittenbildlich und hat den Ausdruck der Weihe implicite. — Das Mädchen mit dem Kinde in diesem Bilde Rogier's ist gewiß nicht ohne die eigenartige nordische Jungfrauen-Liebllichkeit; allein im Allgemeinen dürfen wir ja bei den Deutschen, vollends da wir eigentlich jetzt bei den Italienern sind, nicht im streng anatomischen Sinne platonische Schönheitstypen aufsuchen. Wir wissen es wohl, die Schönheit, wie sie von unsren alten Meistern gemalt, gemeißelt und geschnitten wurde, beruht nicht sowohl auf der Vollkommenheit der Einzelgestalt als auf der liebevollen Beschreibung des Ganzen, auf der malerischen Behandlung, welche nichts unbeseelt läßt und ihren höchsten Einfluß in den redlichen Ausdruck der Köpfe legt. So ist z. B. das erwähnte Holzschnittbild Dürer's ein klassisches Zeugniß dafür, wie man sinnetreu sein kann, ohne dabei auch nur mit einem Schatten von obligater Verbindlichkeit sich bei dem Beschauer einzuschmeicheln. Da befanden sich nicht weniger als elf Weiber in der geräumigen Stube, die Wöchnerin, ihr Kind und ein zweites anderes nicht mitgerechnet. Sie liegt im dämmrigen Hintergrunde, aber der Blick schweift theilnahmsvoll über die schmausenden und hiertrinkenden Gastweiber hinweg nach ihrer erschöpften Gestalt. Links neben ihr ist eine Wärterin eingeschlafen. Oben über der Scene erscheint traumhaft ein Engel, ein Weibrauchgefäß schwingend. — Nicht immer so stimmungsgemäß, wenn auch meist voll allgemeiner Kunstsinigkeit ist die Art der Italiener, diese transscendentale Bethheiligung anzubringen. Es ist eben das altüberlieferte antike Amorettenmotiv, das ihrem heiteren Sinne, ihrer Spielfreude gefällt. In Ghirlandajo's Geburt Mariae zeigt

sich der Trieb hierzu gleichsam noch eskalirt in dem Puttenstriebe, der über dem Bette Anna's sich hinzieht. Andrea del Sarto, der in seinem Bilde gleichen Gegenstandes eine ähnliche architektonische und figurale Anordnung getroffen hat, setzt dann dafür leibhafte Amoretten auf das Himmelbald des Bettes. Später, in der Barockzeit, wird dieses „obere Stockwerk“ immer eifriger kultivirt und bei manchem wächst es zu einem ganzen Schwarm von Engeln an, der über der Scene flattert.

Pacchia in der Geburt Mariae (1518, S. Bernardino, dahier), seinem besten Bilde, in welchem sich deutlich die Spuren von Andrea del Sarto's Einfluß offenbaren, läßt die Putten weg; er zeigt sich darin noch als Siense, daß er den Gegenstand, wenn auch nicht so stilvoll und korrekt wie die großen florentinischen Zeitgenossen, so doch — unbeschadet der Weiße — häuslicher, familiärer, freundlicher als ebendiese behandelt, — ähnlich wie mit seiner alten byzantinisch-gothischen Schilderungsweise der ungleich bedeutendere Pietro Lorenzetti in dem Bilde, von welchem wir herkommen.



Die neue Oper in Paris.

Mit Illustrationen.

Die moderne Musik hat in der Seinestadt ihren mächtigsten Anziehungspunkt gefunden. Es ist eine unlängbare Thatfache, daß kein Ruf im Reiche der Töne ungehört dasteht, kein dramatisch-musikalischer Ruhm, sowohl des Komponisten als des Darstellers, vollständig begründet ist, wenn das Talent nicht in Paris die 'legte Weihe erhielt.

Amerika, England und Rußland bezahlen die Tenoristen und Primadonnen weit besser als Frankreich. Die Hofopern in Wien und in Berlin führen einzelne Meisterwerke mit unbedingt höherem Verständniß vor, aber Paris windet die Lorbeerkrone um die Schläfe des Lieddichters italienischer wie deutscher Herkunft. Es verkündet nach allen Richtungen der Windrose die Namen der begabtesten Sänger und Sänginnen, die Welt acceptirt fast immer diesen Wahrspruch und die Räume der übrigen Theater hallen dann von dem oft verstärkten Echo des Applauses an der Seine wieder.

Benigstens fanden die Dinge so, als ein wahrhaft genialer Zug in der Entwicklung der modernen Tonkunst herrschte, als Meyerbeer, Rossini, Auber, Halévy, Boieldieu zusammengewirten und ihre ebenso gewaltigen wie anmuthigen Dichtungen schufen.

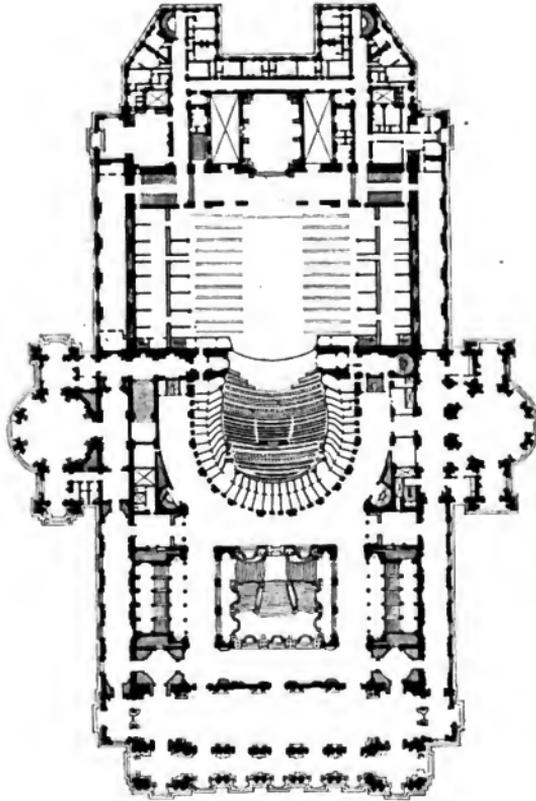
Die Pariser Oper war damals gewissermaßen die Basilika, in der sich die Beherrscher der Töne krönen ließen — aber dieser ehrwürdige Bau war in seinem Aeußeren und in der allgemeinen Ausstattung recht dürftig. Weder das Eine noch das Andere entsprach der kulturhistorischen Bedeutung des Institutes, und das Auge des Wanderers suchte vergebens nach einer monumentalen Wiege, der herrlichen Schöpfungen würdig, welche darin entstanden waren.

Da kam jener Zauberer im gelbten Präfeltenrad, der auf einen Wink mit seinem gelbten Stabe auf den Ruinen der alten sächsischen Lutetia ein neues prunkvolles Paris voller architektonischer und künstlerischer Ueberraschungen erschien ließ. Natürlich war die Erbauung eines der französischen Bühnentkunst geweihten Tempels eines der ersten Projekte, die nach und nach vor den Augen der Pariser auslachten. Aber hier war das „frisch gemacht, rasch gethan“ nicht am Platze, und die Folge hat bewiesen, wie viele Schwierigkeiten, wie viele Jahre, wie viele Ereignisse zwischen dem Tage lagen, da im Spätherbst 1861 Haugsmann im Beisein Napoleons III. den Grundstein des Palastes legte, und dem Festabende des 5. Januar 1875, an dem Marschall Mac Mahon in die für den Kaiser bestimmte Loge trat und Herr Haugsmann, in das dritte Stodwerk verwiesen, seine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Größe anstellen durfte.

Als Haugsmann die Erbauung einer neuen großen Oper beschloß, ging er von dem Princip aus, das Theater müßte das schönste und großartigste der Welt sein. Der Kostenpunkt dürfe dabei nicht in Betracht fallen. Nachdem dieser positive und negative Grundsatz aufgestellt worden war, kam die Frage zur Erörterung: Wo soll der Neubau stehen? Nach einigen Vorstudien stimmte man darin überein, daß keine bessere Stelle gewählt werden könnte, als der durch die Niederreißung der vielen Gäßchen, die sich bis hinter der Rue Vasse zu Nempart hin erstrecken, gewonnene Komplex. Auf den Ruinen von 4—500 Häusern konnte hier ein großartiger Platz

geschaffen werden, vollkommen hinreichend nicht nur für die Errichtung des Monumentes selbst, sondern auch für die dazu gebörenden umstehenden Bauten, welche in der Auffassung der Urheber des Opernplanes mit dem Bau selbst harmonisiren mußten. In dieser Beziehung durfte man sich gänzlich auf die Privatindustrie verlassen.

Dank dem beispiellosen Impuls der Baugesellschaften in den 50er und 60er Jahren entsand die architektonische Umräumung des Opernhauses, als dieses noch in den Windeln lag.



Die neue Oper in Paris. Grundriß.

Das Grand Hotel, dessen riesige linke Flanke mit dem einen Flügel der Oper parallel läuft, die für die Klubs der eleganten Welt, für großartige Magazine und reiche Privatleute berechneten palastähnlichen Häuser entstiegen mit rasender Schnelligkeit dem Boden, und das Postament der Oper begann sich langsam über die Oberfläche zu erheben, als das stattliche imposirende Utrogen des Platzes fertig da stand. Bald vervollständigten der Palast eines Vantinsinstitutes und das glänzende Hotel gegenüber der Hauptfacade die architektonische Decoration.

Nach langem Harten ist nun auch die Hauptperson an dem ihr angewiesenen Plage, und Alles trägt dazu bei, die Wahl des Ortes als eine glückliche zu bezeichnen.

Hier ist der Mittelpunkt des eleganten, vornehmen, reichen, modernen Paris — wie es der Urheber der neuen Oper schuf. Es ist nicht das Paris des Adels, für den die stillen historischen Opernreihen des Faubourg St. Germain geschaffen sind. Auch befinden wir uns nicht mehr in dem bunten Gewühl, welches den Boulevard Montmartre zum Sammelplatz hat, sondern im Hauptquartier der rasch entstandenen riesigen Kapitalien, der vornehmen Fremden, welche zur Bereicherung der Stadt und namentlich der Theater so viel beitragen, der kaufmännischen Firmen,



Die neue Oper in Paris. Pavillon der Seitenfacade.

deren Geschäfte sich nach zehnfachen Millionen berechnen, und die am meisten von diesem Luxus profitieren, dem Luxus, welchem man den Tempel weihen wollte. Vielleicht war es kein Zufall, sondern eine tödtliche Symbolik des Schicksals, welche die projektierte Straße, die den Opernplatz mit dem Theatre Français verbinden sollte, am Vorfensplatz aufhören ließ, wo der Pactolus hervorquillt, welcher bestimmt ist, für die Unterhaltung des kostspieligen Musentempels zu sorgen.

Zur Hauptfacade,¹⁾ an der sich auch die Haupteingänge befinden, führt eine ihrer ganzen stattlichen Breite vorgelegte steinerne Treppe empor. Man könnte den Bau, wie er sich hier

1) Eine Abbildung der Hauptfacade bringen wir mit dem Schluß dieses Artikels im nächsten Heft.
H. v. R.

präsentirt, in vier aufeinander geschichtete Massen theilen. Zuerst die Eingangehalle mit ihren zwei Seiten- und fünf Mittelthüren, alle sieben mit vergoldeten Gittern, die jedoch nicht bis an die Wölbung hinaufreichen, sondern $\frac{2}{3}$ des Raumes freilassen. Dann die Loggia mit ihren vierseitigen, mit den Thüren korrespondirenden Fenstern, jedes mit marmerner Brüstung zwischen je zwei Säulen. Dann das Gebälk mit der Attika, hinter deren reichen stulpturgehmühten Ausladungen die Kuppel emporragt, auf deren Höhe der Gott der Musik mit Begeisterung die Leier emporhebt. Links und rechts stellen zwei die Attika bekrönende Gruppen aus vergoldeter Bronze (Musik und Deklamation) die Symmetrie für das Auge her, und um den Effekt zu vervollständigen, entfalten auf der nach dem Boulevard Haupmann liegenden rückwärtigen Seite des Gesimses zwei ebenfalls bronzene Vogaßgestalten ihre Schwingen.

Die Hauptfacade verlangt ein eingehendes Studium, um richtig genossen zu werden. Auf den ersten Blick ist die Wirkung null.

Das Schauspiel dieser sorgfältig ausgemessenen, mit edlem Metall reich verzierten Steinmasse (ich rede nur vom ersten Eindruck) bringt keinerlei Bewegung in uns hervor. Wir bleiben fast wie das Gestein, welches vor uns steht, und nicht ohne Verwunderung muß man bemerken, daß dieser vielgerühmte Bau nicht einmal solett und lachend in's Auge springt, wie die Bauten der Decadence. Der Laie sieht bloß eine schwerfällig und plump erscheinende Masse vor sich, der Künstler steht vor einem Räthsel und fragt mit steigender Erregung, welcher Schule, welchem Jahrhundert, welchen Grundsätzen und Lehren er die Konstruktion zuschreiben darf — und die Antwort bleibt aus.

Es waren daher nicht Komplimente oder nur Komplimente, die Herr Garnier einheimste, als die Facade, allerdings noch nicht vollständig, im Ausstellungsjahre 1867 enthüllt wurde. Im Gegentheil! Nach und nach aber gewöhnte sich das Auge der Vorübergehenden an die schwerfällige Arbeit, welche beim besten Willen nicht kleiner und niedriger hätte ausfallen können, um mit dem Ganzen zu harmoniren; man trat der Treppe näher und es war nicht mehr Gleichgültigkeit, sondern wirkliches Interesse, welches die Seele erfüllte, wenn man die warmen Gruppen, die Medaillons, die über der Loggia angebrachten Büsten der Pfleger der Kunst erblckte, welchen die französische Oper ihren Ruf und ihre Glorie verdankt. Man sah empor, und auch der Eingeweihteste konnte nicht umhin zu gestehen, daß die symmetrische Gruppierung dieser dem Meißel der berühmtesten Meister entsprungene Werke eine weise, wehrdruckhafte, geschmackvolle sei, daß die Wahl der Gegenstände vortreflich, deren Ausführung im Detail eine ausgezeichnete genannt werden müsse.

Nach und nach, bei Besichtigung der einzelnen Bestandtheile, lehrte in das Bewußtsein der Kritiker bona fido die Ueberzeugung ein, daß sie mit ihrem Verdammungsurtheil zu früh herangerückt seien. In einer Periode der Schablonen-Architektur, der blassen Nachahmungsversuche des Stiles Louis XIII. war Herr Garnier wenigstens — originell. Diese Facade ist wie ein schwerer, eiserner Kasten, den man zuerst nur für ein plummes Möbel ansieht, der aber bei näherer Berücksichtigung die reichsten und verschiedensten Schätze dem mit Verwunderung erfüllten Auge darbietet.

Von den vier großen Gruppen, welche die Haupteingänge links und rechts flankiren, ist die den „Tanz“ darstellende von Carpeaux gewiß die bemerkenswertheste. (S. d. Abb.) Sie erregte auch seiner Zeit viel Aufsehen, und leidenschaftliche Angriffe waren die beste Bekanntschaft für sie. In der Metropole des Cancan's versuchte der Bildhauer den „Nationaltanz“ wenigstens zu idealisiren und griff dabei zu den Formen des Alterthums. Der Genius des Tanzes wurde unter seinem Meißel zur Verfinstlichung der Wollust, die Ballerinnen zu Bacchantinnen. Im wilden Reizen, im hastigen Tempo und mit lafciver Geberde drehen sich die tollten Geschöpfe um einen aufrecht stehenden jungen Mann, der sie durch Hand und Mund zur Fortsetzung des wilden Treibens anspornt. — Allerdings kann man sich auf offener Straße nichts Kühneres denken, als diese Gruppierung. Die Tänzerinnen sind durchaus nackt, der Vertreter des männlichen Geschlechtes in ihrer Mitte auch. Die Augen des letzteren werfen Strahlen lästerner Gluth, und die ganze Physiognomie verräth untrüglich, ja brutal die Empfindungen des Momentes. Voller Erregung vermag er nicht mehr das Tambourin zu handhaben und schwingt cascade wie

einen Kommandostab in der linken Hand, während die Rechte in jener Bewegung verharrt, welche den Kapellmeistern geläufig ist, wenn sie in entscheidenden Momenten ein starkes Orchester zusammenzufassen haben. Sein Ausdruck ist, sagen wir es offen heraus, thierisch. Vortrefflich passen die Bachantinnen zu ihrem Leiter, Musikanten und Gesellschafter. Der Tanz muß bereits lange gedauert haben, denn die nervigen mageren Beine strecken sich essenbar mit Mühe, als wollten sie lieber ein Kniehebel auffuchen, als sich noch länger dem tobenden Tanze hingeben. Aber in den Augen der Tänzerinnen brennt die durch theilweise Befriedigung auf's Neue gereizte und gesteigerte Sinnlichkeit; die Windungen der Glieder, die Bewegung der Hände, das Lächeln um den Mundwinkel — Alles ist von der raffiniertesten Lascivität. Und die im Hintergrunde ausgebreiteten Draperien dienen eigentlich nur dazu, die Nacktheit der Figuren noch augenfälliger zu machen.

Doch betrachten wir die Gruppe nicht vom Standpunkte der Moral und der Auffassung des Künstlers aus, fassen wir sie nur als technische Leistung in's Auge, dann müssen wir anerkennen, daß es selten gelungen ist, dem Marmor solch ein Leben einzuprägen wie hier. Das Spiel der Physiognomien, die Beweglichkeit der Mimik ist eine außerordentliche. Die Lebhaftigkeit artet allerdings in Rafferei aus; aber man kann sich nicht verhehlen, daß der Künstler nicht blos eine erotische Gruppe im Auge hatte, sondern daß ein gewaltiges Körnchen Wahrheit in seiner Auffassung liegt. Den Hunderttausenden, die an dem Tempel vorübergehen, wollte er wie im Spiegel die wilde ausgelassene Tanzart zu Gemüthe führen, welche nicht nur auf dem Tanzboden, sondern im öffentlichen Leben damals, da die Gruppe entstand, in Mode war. „Seht“, scheint dieser Marmor zu rufen, „seht, so dreht ihr euch im Leben, ihr Herren und Damen der kaiserlichen Aera, in einer beständigen Jagd nach Genuß, so seid ihr, wenn ihr naht seid, die müden zitternden Glieder vergeblich ansportnet, das Auge feucht von cynischer Verworfenheit.“

Die Gruppe Carpeaux's hat ihre Geschichte; als sie aufgestellt wurde, tobten die Alerisalen in ihren Blättern gegen das Schandmal der Immoralität, wie sie es nannten; auch auf der Tribüne des Corps législatif wurde dagegen protestirt. Eines schönen Morgens fand man die Glieder der Tänzerinnen mit Tinte begossen, ein Fanatiker hatte während der Nacht dieses Attentat ausgeführt in der Hoffnung, die vermaledeite Gruppe zu Grunde zu richten. Aber der Bader wurde um seine Hoffnungen betrogen. Der chemischen Wissenschaft gelang es, die Tinte auszumergen und der Gruppe ihre erste Gestalt wiederzugeben — abgesehen von den grauen Spuren, welche die Tintenflecken hinterlassen haben. Diese Flecken schaden übrigens dem Ensemble nicht, im Gegentheil, sie verleihen den einzelnen Physiognomien einen pikanten Reiz mehr, so daß Herr Carpeaux sich noch heute bei dem Tintenleser bedanken könnte. Man versichert übrigens seit einiger Zeit, daß das Werk Carpeaux's nicht mehr lange an der Außenfronte des Opernhauses bleiben wird, weil angeblich sein Verhältniß mit den übrigen Statuen nicht harmonirt. In der That würde die Gruppe wohl die Ehre verdienen, in einem besonderen Raum aufgestellt zu werden, wo sie zur Geltung gelangen würde, z. B. in der mit einer kreisförmigen Kolonnade umgebenen innern Vorhalle. An der Stelle, welche jetzt die Carpeaux'sche Gruppe einnimmt, soll eine wohltrapierte, verschämte Apoptose des Tanzes treten, eine Apoptose, die bei keinem Sittenprediger Anstand erregen wird — aber auch nicht mit dem Effect des Werkes Carpeaux's konkurriren kann. Herr Guimery, ein angesehenere streng klassischer Bildhauer, hat die Gruppe bezogen; da aber der Tod seine Arbeit unterbrach, mußten einige seiner Schüler dieselbe vervollständigen. Ein endgiltiger Entschluß ist in dieser Sache noch nicht gefaßt worden.

Die übrigen statuarischen Werke am Portal sind gut gezeichnete und ehrlich ausgeführte Gruppen ohne jeden Schwung; kein Rivale des Herrn Carpeaux hat es verstanden, neben dem die sinnlichen Genüsse verherrlichenden Meisterwerk eine ebenso treffliche ideale Komposition zu schaffen. So wäre man denn wohl zu der Behauptung berechtigt, daß nur das Fleischnische und Niedrige die heutigen Bildhauer Frankreichs zu inspiriren im Stande ist.

Zwischen den Ballons der Loggia lesen wir die Namen Paley, Meyerbeer, Mozart (er nimmt die Mitte der Galerie ein), Rossini, Piccini, Donizetti, Auber und Vieljeu. Item dieser Meister ist eine Büste gewidmet, die seine Züge verewigen soll. Durch den Raum be-

schränkt, mußte der Architekt eine Auswahl treffen unter den Komponisten. Die Wahl war aber nichts weniger als leicht, und Garnier werden heute leidenschaftliche Bevorzugungen auf musika-



Der Tag. Gruppe von Carpeaux.

lischen Gebiete, Parteinarbeit für diese oder jene Schule vorgeworfen, welche aber dem Architekten vollkommen fremd sein dürften.

Vaut d'Abrest.

(Schluß folgt.)

Jakob Seisenegger's jüngst aufgefundenne Werke.

Die Arbeiten der Kunstwissenschaft fördern fast täglich Neues aus dem Dunkel der Archive an das Tageslicht. Bald handelt es sich darum, von einem Werke, welches seit lange bekannt ist, aber noch namenlos in der Welt steht, den Urheber ausfindig zu machen; bald soll von einem Künstler, dessen Werke bekannt sind, aber von dessen Persönlichkeit wenig oder nichts auf uns gekommen ist, das Leben und Wirken in's Licht gesetzt werden; bald soll — und das sind die selteneren Fälle — der umgekehrte Weg eingeschlagen und nach dem Verbleibe solcher Werke geforscht werden, deren Schöpfer aus Dokumenten bekannt geworden ist, dessen Arbeiten aber im Verlaufe und durch die Ungunst der Zeiten den Zusammenhang mit seinem Namen verloren haben und nun vielleicht namenlos oder unter fremden Namen zerstreut in der Welt vorkommen.

Ein Fall dieser letzteren Art ist es, der, seit drei Decennien in kleineren Zeitabschnitten immer wieder das Interesse der Fachwelt in Anspruch nehmend, kürzlich in ein neues Stadium getreten ist und den wir gerade der neuen Wendung wegen, die er genommen, der Veröffentlichung werth halten.

Die Mittheilungen des seither verstorbenen Direktors des kaiserlichen Münz- und Antikenkabinetts in Wien, Josef Bergmann, vom Jahre 1848¹⁾ und die Studie zur österreichischen Kunstgeschichte des Direktors der kaiserlichen Hofbibliothek, Hofrathes Ernst Birk, vom Jahre 1864²⁾ haben uns mit den Lebensverhältnissen eines österreichischen Künstlers des 16. Jahrhunderts bekannt gemacht, von welchem man vordem wenig mehr als den Namen wusste.

Jakob Seisenegger wurde im Jahre 1505 geboren, erlangte mit 26 Jahren die Stelle eines Hofmalers am Hofe Ferdinand's I. und starb im Jahre 1567.

Sein Geburtsort ist nicht bekannt. Es geht aber aus seinen Aufzeichnungen hervor, daß er in den österreichischen Erblanden geboren und erzogen worden ist. Im Jahre 1530 finden wir Seisenegger auf dem Reichstage in Augsburg, wo er von den versammelten Fürsten verschiedene Aufträge erhält, unter anderen den, das Bild Kaiser Karl's V. in ganzer Figur zu malen. Am 1. Januar 1531 wird er vom Erzherzoge Ferdinand, der am selben Tage zum römischen Könige erwählt worden war, zu seinem Hofmalere ernannt und mit 60 fl. rheinisch jährlich besoldet.

Im Jahre 1532 ließ Kaiser Karl V. mit dem Künstler unterhandeln, ob er nicht in kaiserliche Dienste treten wolle. Er sollte jährlich 200 Goldgulden erhalten und zu Antwerpen, Brüssel oder Wien leben. Gleichzeitig bot ihm der Herzog von Alba 200 Dufaten jährlicher Besoldung und freien Unterhalt für seine Familie an. Seisenegger lehnte diese wie mehrere andere Anträge, nach Rom, nach Frankreich und England zu kommen, ab, um unter bescheidenen Verhältnissen bei König Ferdinand zu bleiben. Er folgte diesem im Jahre 1532 nach Wien, wohin Kaiser Karl geilt war, um dem Andringen der Türken ein Ziel zu setzen. Bald darauf, als Kaiser Karl nach Italien zurückkehrte, begleitete Seisenegger auf Geheiß seines Herrn den Kaiser nach Vologna, wo er ein Bild desselben malte.

Einem Gesuche, welches Meister Jakob um Zahlung eines Rückstandes von 625 fl. für die seit dem Jahre 1530 gelieferten Arbeiten einreicht, liegt ein Verzeichniß dieser Arbeiten bei,

1) Wiener Jahrbücher der Literatur, Band CXXII (1848), Anzeigebblatt, Seite 1—6.

2) Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand's I. Hofmalere. Eine Studie zur österreichischen Kunstgeschichte, aus hieher unbenützten Quellen von Ernst Birk. Wien, 1864.

Zeitschrift für bildende Kunst. X.

in welchem die gemalten Bilder sehr genau beschrieben sind. Es zählt 28 Bilder auf, die er auf Bestellung seines hohen Herrn bis zum Jahre 1535 ausgeführt hat. In der Zeit zwischen 1535—1545 unternahm Seisenegger verschiedene Reisen — zweimal an den Hof Karl's V., dann zu der Kaiserin Isabella nach Spanien, endlich nach Belgien und nach andern Orten. Ein zweites Verzeichniß, welches die Arbeiten zwischen 1535 und 1545 mit 35 Werken aufführt, findet sich einem zweiten Besuche an König Ferdinand angeschlossen. Außerdem malte Seisenegger noch eine Altartafel für den Dom zu Prag. Er folgte 1550 seinem königlichen Herrn nach Augsburg und erhielt die Zusicherung des Fortbezuges seiner Hofbesoldung als Provision auf Lebenslang, welche der am 14. Mai 1558 zum deutschen Kaiser erwählte Ferdinand I. noch beträchtlich erhöhte. Seisenegger übersiedelte bald darauf nach Linz, wo er bis zu seinem im Jahre 1567 erfolgten Tode verblieb.

Nachdem man mit diesen Daten bekannt geworden, mußte es auffallend erscheinen, daß ein Künstler, welcher in der Blüthezeit der Malerei mehr als drei Decennien hindurch an den ersten Höfen lebte und eine lange Reihe von Werken schuf, die ihm die allgemeine Anerkennung erwarben, welchen Kaiser Karl V. wiederholt beief, um von ihm sein Bildniß malen zu lassen — einmal sogar gleichzeitig mit Tizian, — welchem Ferdinand I. das Zeugniß ausstellte, daß er „mit seiner Kunst der abconterfetur dieser Zeit für den beruembtisten erthent und befunden wird“, und der, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, den Auftrag erhielt, an ein Altarwerk Tizian's Ergänzungsarbeiten zu malen — daß ein solcher Künstler mit sammt seinen Werken vergessen werden und bis in die neueste Zeit vergessen bleiben konnte. Aber man erhält wenigstens theilweise eine Erklärung dafür, wenn man die alten Aufzeichnungen durchsieht und die sonderbaren Verunstaltungen der Künstlernamen, sowie die eigenthümliche Kürze und Beläufigkeit in der Bezeichnung der Gegenstände, die in diesen Inventarien vorherrschten, betrachtet.

Man kann es begreifen, daß eine spätere Zeit in Verlegenheit gerieth und in dem Bestreben, für ein gutes Bild den Autor zu finden, manche Benennung auf gut Glück substituirt, die dann vermöge der solchen Unrichtigkeiten widerstrebenden innern Gründe steten berechtigten Anweisungen ausgesetzt bleiben mußte. Für die Gegenwart aber, welche den Namen und die Lebensgeschichte eines vergessen gewordenen Meisters aus Dokumenten kennen gelernt hat, erwuchs die Verpflichtung, auch nach den allenfalls noch vorhandenen Werken zu forschen und ihnen zu ihrem wahren Namen zu verhelfen.

Es war auch bald gelungen, ein Miniaturbild in dem Geberbuche Ferdinand's I., welches die Königin Anna vorstell, nach Seisenegger's eigener Beschreibung als seine Arbeit zu erkennen. Aber das kleine flüchtig gemalte Bildchen konnte keinen sicheren Anhaltspunkt für die Bestimmung der Malweise des Künstlers im Großen geben, und man blieb immer noch darauf angewiesen abzuwarten, bis einmal eines seiner bedeutenderen Werke, deren mehrere in seinen eigenen Verzeichnissen eingehend beschrieben werden, zum Vorschein kommen würde.

Ein solcher Fall ist nun eingetreten. Die Vorarbeiten für die neue Aufstellung der k. Galerie in dem im Baue begriffenen Museum in Wien haben ein größeres Delbild zum Vorschein gebracht, welches unzweifelhaft ein Werk unseres Künstlers ist. Damit ist aber auch der Schlüssel gefunden, andere Werke derselben Hand ohne besondere Schwierigkeit zu erkennen, und es können nunmehr schon einige andere Bilder ihrer bisher unsicheren Bezeichnung entleidet und auf Seisenegger oder seine Gehilfen zurückgeführt werden.

Wir führen diese Werke in Folgendem an:

1. Ein von Seisenegger selbst beschriebenes und von ihm signirtes
Bildniß Kaiser Karl's V.

Seisenegger beschreibt unter Nr. 14 seines an König Ferdinand eingereichten Verzeichnisses seiner Arbeiten ein von ihm gemaltes Bild Karl's V. wie folgt:

„Item mer die Römisch kaysrerlich maiestat, so ich zu Wonomi abconterfet hab, wio dann die kuniglich maiestat den noch vor augen hat, der in ainem weysssen silbernen stuckh mit zobl unterfuetert und in ainem cordowanischen lidrem goller, dasselb ober die prusst herab zerschniten und mit gulden gewunden schnyeren ver-

prämirt, in einem weissen zerschnitten atlassen wamass, das auch mit gulden schnyren verprämirt, in weissen tuechen hosen und samaten zerschnitten schuhen, ain rapir und gulden tolch mit seiden tolln an der seiten, auf dem haubt ain schwarz z samaten piret mit ainem weissen federlein, neben ime ain grosser englischer wasserhundt, steund auf ainem marbalierten üstrich und hinter und neben ime ain gruener tafanter vorhang. Beger darfur auch nurd 50 Gulden rheinisch.“

Dieses Bild, welches nach der voranstehenden Aufzeichnung Seisenegger's selbst im Jahre 1532 in Bologna nach der Natur gemalt war, und welches sich im Jahre 1535 im Besitze des Königs Ferdinand befand, dann aber verschollen schien, ist nunmehr aufgefunden.

Es kommt im Inventar des von Kaiser Rudolf II. im Jahre 1583 auf dem Prager Schlosse errichteten, im Jahre 1737 den 5. Oktober vom Grafen Franz von Orzan, königlich böhmischen Schatzmeister, neu aufgenommenen sogenannten böhmischen Schatzes unter Nr. 522 als „Contrefait Caroli V., Leinwand, 3 Ellen 10 Zoll hoch, 1 Elle 22 Zoll breit, Ramen vergoldet und schwarz — Original. Mahler Incognito.“ vor.

Es wurde von Wechel im Jahre 1777 nach Wien gebracht, als er die neue Aufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere zu besorgen hatte, wurde aber gleich vielen andern Bildern nicht aufgestellt, sondern in dem vom Kaiser Josef II. im Augarten besogenen Lustschlosse verwahrt, später in ein Depot gestellt, in welchem es — immer als Wert eines unbekanntem Meisters — verblieb, bis es bei der Durchsicht dieses Depots auf Grund der citirten Beschreibung Seisenegger's, welcher es vollständig entspricht, und auf Grund der echten Signatur als ein Hauptwerk Jakob Seisenegger's erkannt wurde. Es ist auf Leinwand gemalt, die deutliche und

echte Signatur lautet: 1. 5. 3. 2.

§

Aus diesem Werke, welches Seisenegger mit größter Sorgfalt ausführte, kann man die Empfindungs- und Malweise dieses Künstlers kennen lernen. Er faßt seinen Gegenstand groß und vornehm auf. Er sucht es darin seinem Vorbilde Tizian gleich zu thun, mit welchem er sich in die Ehre theilte, Karl V. nach dem Leben zu malen. Die Zeichnung ist torrekt und fein, die Durchbildung der Formen sehr gewissenhaft, oft sehr in's Detail gehend und dann wohl auch hart. Die Farbe entbehrt zwar die Tiefe und Sättigkeit der venezianischen Schule und ist lichter, grauer und trockener, aber harmonisch. Seine Technik ist, besonders in den späteren Arbeiten, jener der Venezianer nicht unähnlich, man sieht wenigstens das Bestreben, sie sich anzueignen. Im Allgemeinen verrathen seine Arbeiten den Deutschen unter italienschem Einflusse, und unverkennbar war es Tizian, welcher auf unseren Meister entscheidend einwirkte. Es ist demnach nicht ganz unbegreiflich, daß seine späteren Werke zur Zeit, als von seiner Existenz nichts bekannt war, mitunter in die Schule Tizian's rangirt, ja in manchem Falle dem Tizian selbst zugemutet wurden¹⁾.

So ist einmal die Vermuthung ausgesprochen worden, daß das Portrait Kaiser Karl's V. in Madrid, welches dort für Tizian gilt, das von Seisenegger beschriebene Bild sein könnte. Zur Zeit, als man an diese Möglichkeit dachte, war das Seisenegger'sche Bild noch nicht aufgefunden, und eine solche Vermuthung fand dadurch Nahrung, daß die Beschreibung, welche Seisenegger von seinem Bilde gibt, mit jenem in Madrid übereinstimmt. Dasselbe weiße Kleid mit Gold, das schwarze Baret mit weißer Feder, der große Hund, sogar der nebenfällliche grüne Vorhang ic. ic.

Nach der Auffindung des Seisenegger'schen Bildes eröffnen sich für die Beurtheilung dieser Angelegenheit andere Gesichtspunkte.

Das Bild Seisenegger's zeigt in allen Theilen die selbständige Arbeit eines deutschen Künstlers und könnte auch nicht leicht als Kopie eines andern aufgefäßt werden. Das Madrider stimmt zwar mit dem Wiener vollständig überein, so lange man beide nur nach den Beschreibungen

1) In Wien sind zwei solcher Fälle vorgekommen, von welchen später die Rede sein wird.

vergleicht. Legt man aber die Photographien beider nebeneinander, dann zeigt es sich, daß die Aufgabe zwar bei beiden Bildern dieselbe war, aber die Lösung eine verschiedene wurde. Dafür sprechen kleine Abweichungen in der Anordnung und vorzugsweise das sichtlich nach der Natur gemalte Detail auf dem Bilde Seisenegger's, welches überall seinen eigenen Weg geht und aus selbstständig gewählten, mit dem Madrider Bilde selten zusammen treffenden kleinen Motiven gebildet ist. Dafür spricht außerdem die etwas andere Wendung des Antlitzes und der Augen des Kaisers und die andere, viel detaillirtere Modellirung der Gesichtstheile; die kleinen Abweichungen in der Bewegung der Hände und der Stellung der Finger, die nach deutscher Art bis in's Kleinste ausgeführt sind, während die Hände auf dem Madrider Bilde sehr breit und einfach modellirt erscheinen, und endlich die minder gelungene, nur wenig abweichende Stellung des Hundes. Man erhält bei der Betrachtung beider Bilder den Eindruck, daß hier dieselbe Aufgabe von zwei verschiedenen Malern in zwei verschiedenen selbständigen Werken gelöst worden ist.

Sowohl Tizian als Seisenegger haben Karl V. öfter nach dem Leben gemalt, und es hätte nichts Auffälliges, wenn beide Maler einmal zur selben Zeit beim Kaiser zusammentrafen, um so mehr, als Tizian nach Kildolfi, außer im Jahre 1530, wo er den Kaiser zu Pferde malte, noch einmal nach Bologna gekommen sein soll, um ein zweites Bild Karl's V. auszuführen, was dann leicht im Herbst 1532 geschehen konnte, als Seisenegger den von Wien nach Bologna zurückkehrenden Kaiser dahin begleitete. Aber der Fall muß durch den Umstand an Interesse gewinnen, daß dann Seisenegger und Tizian zugleich nach Bologna gerufen worden wären, um den Kaiser zu malen, und daß es fast darnach ansähe würde, als hätte der Kaiser den beiden Malern gleichzeitig genau dieselbe Aufgabe gegeben. Das vorausgesetzt, müßte angenommen werden, daß die Erfindung der Anordnung und Stellung von Tizian herrührte und von Seisenegger auch für sein Bild benutzt worden ist.

2. Ein Bild Karl's V. von Jakob Seisenegger, welches bisher als eine Arbeit Tizian's oder seiner Schule gewollt hat.

Auf diesem Bilde ist Karl V. im schwarzen Kleide und ebenfalls in ganzer Gestalt dargestellt. Man sieht ihn gealtert mit grauem Barte. Die Hälfte des Hintergrundes nimmt ein goldbrokatener blumiger Vorhang ein.

Unter den Beschreibungen seiner Arbeiten spricht Seisenegger von einem „abermals“ zu Regensburg von Sr. kaiserlichen Majestät in „aller maß und größ“ gemaltem Bilde, welches er auf Befehl König Ferdinand's gemacht hat, „dazu über sein majestat ein gulden tuch mit schönen gewarchten pluemen wol geziert gemacht“.

Unser Bild stimmt mit dieser Beschreibung überein, kann aber dennoch mit diesem in Regensburg gemalten nicht identisch sein, denn unser Bild ist um beinahe zwei Decennien später entstanden. Aber es liegt die Annahme nahe, daß es eine der späteren Wiederholungen sein könne, welche Seisenegger zu malen hatte, und daß er dann dasselbe Arrangement, ja denselben „gulden“ Vorhang beibehielt, und sich damit begnügte, des Kaisers Antlitz und Gestalt der Zeit nach zu verändern.

Das Bild enthält zwei Inschriften. Oben im Grunde steht:

CAROLVS . V . IMP.
AN . AETA . L . M . D . L.

F

Diese Schrift ist theilweise aufgerischt, und es bleibt zweifelhaft, ob sie ursprünglich ist. Das Monogramm scheint, durch eine Zuthat, aus dem Monogramm Seisenegger's **S** in jenes Tizian's umgestaltet, was sehr leicht auch bona fide geschehen sein konnte.

Denkt man sich die Haarstriche des **S** von der Zeit und von Waschungen verwischt, so

liegt die Annahme nahe, daß derjenige, welcher diese halbweerschwundene Schrift auftrifft, die Freiheit hatte, aus dem übrig gebliebenen: **I** das zu machen, was er wollte. Das Tizian'sche des Bildes mußte dazu verleiten, den Strich mit dem kurzen Querbalken in der Mitte zu einem **T** zu ergänzen.

Die zweite Inschrift steht unten auf einem Säulenfuß und enthält Daten aus dem Leben des Kaisers. Sie gibt sich schon durch die Anführung seines Todesjahres als später daraufgeschriebenes zu erkennen.

Die Provenienz dieses Bildes ist folgende:

Es ist im Jahre 1750 aus der Residenz Innsbruck nach Wien gebracht und von Mechel bei der Aufstellung im Belvedere 1781 als Tizian bezeichnet worden. Ebenso bezeichnet es Hofa in seinem Kataloge vom Jahre 1796, nur sagt er dazu: „aber von sehr schwachem Kolorit“, und Albert Krafft im Kataloge 1854 nennt es ebenfalls noch Tizian. Erst Erasmus Engert versetzt es in die Schule Tizian's, und Waagen stimmt dieser neuen Zuschreibung zu.

Seht, da das eine unzweifelhaft signirte Bild Seisenegger's, Karl V. mit dem Wasserhunde, gefunden ist, kann die Entscheidung über das zweite im schwarzen Kleide nicht mehr schwer fallen. Das übereinstimmende Urtheil spricht sich dahin aus, daß beide Bilder von derselben Hand gemalt worden sind. Das zweite dieser Portraits ist zwar breiter behandelt, es hat nicht das Detail aufzuweisen, wie das erste. Aber es kommt dabei in Betracht, daß das einfache schwarze Kleid eine andere Behandlung erheischt, als ein weißer, aus Seide, Sammt und Gold bestehender Anzug, dessen keine Muster, Fels- und Schmutzverbrämung von selbst zur delikatesten Detailirung führen, daß das erste Bild schon im Jahre 1532 und nach dem Leben gemalt war, während die Ausführung des zweiten viel später und nicht nach der Natur zu Stande gekommen sein mochte, und endlich, daß Seisenegger, dessen Vorbild Tizian war, in einem Zeitraume von 18 Jahren gewiß eine breitere Art der Behandlung angenommen hatte. Auffassung, Zeichnung und Anordnung stimmen aber ebenso überein, als die Färbung und die Art der Modellirung und der Pinselführung, so daß aus dem Vergleich beider Bilder die Annahme erwachsen muß, auch dieses zweite, bisher der Schule Tizian's zugeschriebene Bild sei ein Werk Jakob Seisenegger's.

Nachdem nun so zu dem schon früher bekannt gewordenen kleinen Selbstbilde der Königin Anna in Ferdinand's I. Hebelbuch diese zwei lebensgroßen Portraits hinzugekommen, waren Merkmale für die verschiedene Art der Malerei Seisenegger's gewonnen, und es mußte sich die Vermuthung aufdrängen, daß auch die andern in der Ambrafer Sammlung befindlichen Bilder, welche zur Zeit Ferdinand's I. gemalt wurden und Personen aus seiner Familie vorstellen, seinem Hofmaler Seisenegger nicht fremd sein konnten.

Diese Bilder wurden einer näheren Prüfung unterzogen, wobei sich Folgendes ergab:

1) Unter den vielen kleinen Brustbildern, welche die Sammlung besitzt, befindet sich zwei Mal das Bild Karl's V. Das eine, Nr. 951, ist ein Miniaturbild in Wasserfarben, welches der Kaiser im 50. Lebensjahre, im Profil, mit grauem Barte darstellt und für das große Bild des Kaisers im schwarzen Kleide mit dem goldenen Vorhange im Hintergrunde als Vorbild gedient haben mochte. Es ist ein fein durchgebildetes, wahrscheinlich nach der Natur gemaltes Bild.

Das andere, Nr. 950, ist eine Wiederholung des Kopfes aus dem Bilde des Kaisers von Seisenegger im weißen Kleide mit dem Wasserhund. Es ist mit Oelfarben und in der Malweise Seisenegger's gemalt.

2) Ein drittes kleines Bildchen (die Närrin Elfe) ist schwach und wohl kaum von der Hand Seisenegger's, wenngleich er selbst von einem Bilde dieser Elfe spricht, mit dem Beisage, er habe es „auswendig“ gemalt.

3) Fünf Portraits, lebensgroß in ganzer Gestalt, über deren Maler bisher ebenfalls nichts bekannt war. Schon die Anordnung in diesen Bildern muß sofort an Seisenegger erinnern, nachdem man die Bekanntschaft der früher besprochenen Bildnisse in „ganzer maß und groß“,

wie sich Seisenegger ausdrückt, gemacht hat. Diese Bilder stellen vor: Ferdinand I., die Königin Anna, Philipp von Spanien, Ferdinand von Tirol, Philippine Welfer.

Das erstgenannte stimmt in der Anordnung vollständig mit dem Bilde Seisenegger's: Karl V. im schwarzen Kleide überein. Derselbe Größe, derselbe Horizont, dieselbe Art des Steinbodens, dasselbe „goldne Tuch“ als Vorhang, so daß man diese zwei Bilder als Seitenstücke ansehen könnte. Das Bild ist aber leider sehr verdorben. Es zeigt ebenso, wie jenes Karl's V., in der Zeichnung und Anordnung unverkennbar Seisenegger's Art, und der nicht ganz verdorbene Kopf des Kaisers ist schön und Seisenegger's würdig.

Das Bild der Königin Anna ist gänzlich verwaschen und ungeschickt wieder übermalt, so daß man nur noch die Anordnung und Einiges von den Nebensachen als ursprünglich vor sich hat. Aber der Anzug der Königin stimmt bis in das Kleinste mit jenem überein, von welchem Seisenegger selbst eine, bis auf jedes einzelne Schmuckstück eingehende Beschreibung macht, bei Gelegenheit, wo er von einem Bilde der Königin spricht, welches nach Spanien gesendet wurde; und ebenso mit jenem, welches im Gebetbuche Ferdinand's zu sehen ist.

Das dritte dieser gleichartigen Bilder stellt Philipp II. von Spanien vor und ist jedenfalls nur eine Kopie, aber gleichzeitig, — wahrscheinlich von einem der deutschen Meister, von welchen Seisenegger sich in späterer Zeit helfen ließ, etwa von Meister Hansen, Maler von Salzburg, gemalt.

Das Original befindet sich in Florenz und ist dort als Tizian bekannt. Dasselbe Bild ist auch im Schlosse Ambras vorhanden. Ist das Florentiner Bild von Tizian, woran keineswegs gezweifelt werden soll, dann dürfte eine Kopie nach Oesterreich gekommen und diese dann von den Gehilfen Seisenegger's reproduziert worden sein.

Die zwei letzten der genannten fünf Bilder der Ambras'er Sammlung, Ferdinand von Tirol und Philippine Welfer, sind in Anordnung und im Malprinzip ebenfalls in der Art Seisenegger's, aber flach und schwach gemalt. Die Ähnlichkeit der Malerei mit der Kopie Philipp's II. läßt die Möglichkeit annehmen, daß auch diese zwei Bilder von Seisenegger's Gehilfen kopirt wurden. Wo aber dann die Originale blieben, wäre eine offene Frage.

4. Die Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien besitzt eine Kreidezeichnung, welche einen fast lebensgroßen Kopf Karl's V. darstellt. Der Kopf ist ausgeschnitten, auf ein Blatt Papier aufgeklebt und dann zu einem halben Brustbilde ergänzt. Auf diesem Unterblatte befindet sich die offenbar unächte Signatur Tizian's. Bei näherer Untersuchung und Vergleichung mit dem Bilde Karl's V. mit dem Hunde an der Seite zeigte es sich, daß auch diese Zeichnung eine Arbeit Seisenegger's ist.

Seisenegger's Höhepunkt fällt in die 40er Jahre. Was darüber hinausgeht, zeigt eine breite Behandlung, welche diesen Werken zwar eine größere Ähnlichkeit mit den italienischen Arbeiten gibt, aber sich dem deutschen Maler nicht recht anpassen will und jedenfalls als eine Abschwächung seiner Fähigkeiten anzusehen ist. Die Bilder dieser Zeit, wie z. B. jenes Karl's V. mit dem grauen Barte, sind noch einfacher in der Anordnung, aber auch leerer und flacher in der Behandlung, als seine früheren Arbeiten. Dem deutschen Meister war es nicht gegeben, die Größe und Einfachheit der Erscheinung mit der Durchbildung der Form im Einzelnen zu vereinigen, wie das den Italienern in so hohem Grade gelungen ist. Wo er es seinem Vorbilde Tizian möglichst gleich zu thun versucht, da wird er leer und flach. Seine stärkste Seite bleibt die deutsche Genauigkeit.

Mit den hier angeführten Bildern ist die Reihe derjenigen, welche Seisenegger oder seine Gehilfen gemalt haben und die unter unrichtigen Bezeichnungen noch existiren, gewiß nicht erschöpft; und nachdem nunmehr sichere Anhaltspunkte durch die Geschichte und die aufgefundenen Werke dieses Künstlers geboten sind, wird es gewiß nicht daran fehlen, daß nach und nach noch andere aufgefunden werden.

Eduard v. Engerth.

Kunfliteratur.

Gaetano Milanesi, Scritti varj sulla Storia dell' arte toscana. Siena 1873. 8.

Der Name Milanesi zählt unter den italienischen Forschern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte unstrittig zu den hervorragendsten; seine umfassenden Werke über die sienensische Kunst sichern dem Autor ein dauerndes Verdienst in den Annalen der Kunstgeschichte. Mit Freuden begrüßen wir darum die Sammlung und Zusammenstellung der in verschiedenen Zeitschriften und anderweitig erschienenen kleineren Schriften Milanesi's, nicht allein wegen der scharfsinnigen Behandlung der Gegenstände, welche wir bei dem Verfasser zu finden gewöhnt sind, sondern auch wegen des allgemeinen Interesses, welches bei Freunden der bildenden Kunst der überwiegende Theil derselben in Anspruch nehmen muß. Wie schwierig die Sichtung und Ordnung des literarischen Materials der älteren italienischen Kunstgeschichte ist, das muß einem Jeden, der in die gründlichen Arbeiten von Crowe und Cavalcaffelle Einsicht nimmt, sofort einleuchten. Von Milanesi werden Thatsachen, die von jenen Autoren mit dem Aufgebote allen Scharfsinnes als unumstößlich geltend gemacht wurden, nicht nur bestritten, sondern als unhaltbar hingestellt. Das könnte vielleicht manchen Anhänger unserer modernsten Autoritäten auf diesem Gebiete veranlassen, das Buch mit Mißtrauen in die Hand zu nehmen. Diejenigen, für welche das Zurückgehen auf archivalische Quellen außerhalb der Grenzen ihrer Beschäftigung mit der Kunst liegt, dürften der Lectüre desselben ohnehin fern bleiben. Und doch müssen wir die Scritti varj als ein Buch bezeichnen, das ebenso von eminenter Bedeutung für die Forscher, wie von allgemeiner Anregung für die Kunstfreunde überhaupt ist. Die Verwerthung von Dokumenten für die Kunstgeschichte — und dies ist die starke Seite unseres Kritikers — ist hier bei höchster Präcision in einer so meisterhaft klaren und durchsichtigen Form gegeben, daß man dem Verfasser gern auf das verwirrt Gebiet der chronologischen und Authentizitätsfragen folgt. Ein großer Theil der Abhandlungen ist in der Le Monnier'schen Ausgabe von Vasari abgedruckt; die Besprechung dieser übergehen wir hier, da sie als allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Andere erschienen ein erstes Mal in dem Giornale degli Archivi Toscani, die formell am allgemeinsten gehaltenen aber in den letzten Jahrgängen der Zeitschrift Nuova Antologia.

Dieser letzteren ist gleich der erste Aufsatz, die Einleitung des Ganzen, entnommen. Er handelt von der Wissenschaft und Kritik der Kunstgeschichte. Mit Recht tritt hier Milanesi der noch immer nicht völlig überwundenen Meinung entgegen, daß die Wurzeln der Wiedergeburt der Künste in Italien in der griechischen Kunst zu suchen seien. Zu dem umfassendsten gehört der folgende Artikel: „Abhandlung über die sienensische Kunstgeschichte“ betitelt. Es wird hier der Nachweis geliefert, daß sieneseer Architekten im Mittelalter ebenso in verschiedenen Städten Italiens, wie in Deutschland, Frankreich, Spanien und England beschäftigt waren. Der Beruf des Bildhauers war von dem des Architekten damals noch nicht getrennt. Beide waren unter dem Begriff des Maestro di Pietra zusammengefaßt, finden sich aber schon 1212 als Korporation konstituiert. So hoch auch die sienensische Malerschule, deren Absonderung von der florentiner längst als nöthig erkannt ist, zu stellen sein mag, Milanesi macht ihr doch die behauptete chronologische Priorität streitig. Die Sonderstellung jener Schule findet übrigens auch in äußeren Umständen ihre Erklärung. Ein altes, aus Eifersucht entspringendes und von selbstsüchtigem Interesse aufrecht gehaltenes Gesetz der sieneseer Malergilde, welches jedem Nichtbürger eine hohe Abgabe auf die Ausübung der Kunst abzwang, hatte zur Folge, daß kein einziger florentiner Künstler in der Stadt sich niederließ.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der vierte Artikel, welcher die Frage des Ursprungs des bekannten Gemäldes von Dante in der Kapelle des Palazzo del Podestà in Florenz kritisch behandelt. Bekanntlich ist das Fresko auf Grund eingehender Untersuchungen von Crowe und Cavalcaffelle als ein echtes Bild von Giotto bezeichnet worden. So gewinnend jene durchaus

geschlossen erscheinende Beweisführung auch sein mag, so steht ihr doch die Reihe der hier geltend gemachten Gegenstände an Schärfe wie an Gewicht durchaus nicht nach. Nach Milanese ist das Bild zwischen Juli und December 1337 (im Anfange des Jahres starb Giotto), wahrscheinlich von Daddi gemalt worden, also der Zeit der ersten allgemeinen Verehrung des großen Dichters nach dessen Tode im Exil angehörig, wo die leidenschaftliche Erregung gegen seine Person die öffentliche Darstellung derselben nicht mehr behinderte. Während in der Kapelle des Palazzo del Podesta Dante im frühen Mannesalter erscheint, stellt ihn das zweite authentische Porträt im gereiften Mannesalter dar. Es findet sich in einer Miniature der Laurentianischen Bibliothek, allerdings vom Jahre 1420, ist aber wohl die Kopie eines verloren gegangenen Tafelbildes.

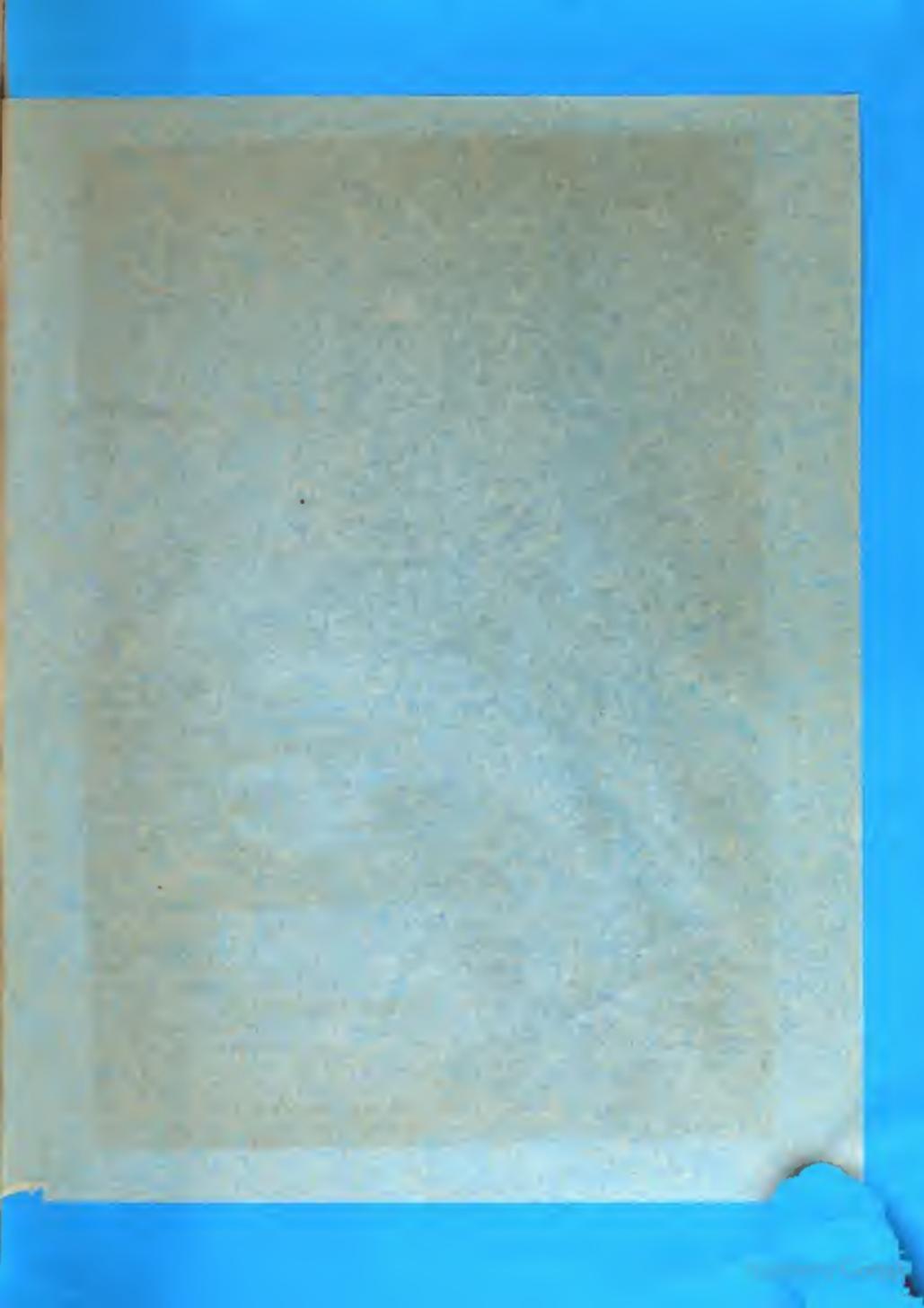
Unter den in Abdruck beigegebenen Dokumenten sind besonders interessant Orcagna's Kontrakt als Capomaestro für den Dombau in Orvieto und vier andere damit in Zusammenhang stehende. Dankenswerth ist auch die der Sammlung einverleibte Lebensbeschreibung einiger von Sasari nur vorübergehend erwähnter Meister zweiten Ranges, denen hierin nicht nur Unrecht geschehen ist, sondern die auch bezüglich ihrer Personalia von Sasari durchaus falsch behandelt wurden. Welche kaum glaubliche Verwirrung Sasari verschuldet hat, erkennt man unter Anderem recht deutlich aus den Worten, mit denen Milanese das Leben des Vicedi di Lorenzo einleitet: „Ich stelle mir die Aufgabe, hier zu zeigen, wie Sasari, indem er das Leben des Lorenzo di Vicedi zu schreiben unternahm, nichts anderes gethan hat, als das seines Sohnes zu beschreiben.“ Der Korrektor dieser Biographie folgt eine ganze Reihe anderer, nebst einer chronologischen Tafel, in welche sämmtliche authentische Werke der Künstler aufgenommen sind.

Zu den hervorragenden Abhandlungen rein kritischer Natur gehört endlich die Untersuchung über die Autorschaft des berühmten Madonnaubildes im Tabernakel von Dr. San Michele. Crowe und Cavalcaffelle schrieben es (I, 55) dem Sienesen Lorenzo Monaco zu. Milanese macht es auch hier wahrscheinlich, daß das Bild auf Daddi zurückzuführen sei, einen Künstler, dessen hohe Bedeutung aus der Vergessenheit zu ziehen unserm Kritiker wohl gelungen sein dürfte. Es sei noch erwähnt, daß Milanese bei dieser Gelegenheit die Fresken des Campo santo von Pisa, die man früher Orcagna zuschrieb, die von Crowe und Cavalcaffelle aber als den sienesischen Brüdern Lorenzetti angehörig bezeichnet wurden, ebenfalls auf Daddi zurückführt.

Jean Paul Richter.

Notiz.

S. Treibjagd von Joh. Christ. Kröner. Unter den jüngeren deutschen Jagdwildmalern ist kaum einer so rasch zu Ansehen und Ruf gelangt wie Christian Kröner, der 1838 in Winteln geboren, Anfangs als Dekorationsmaler seinen Unterhalt zu erwerben suchte, 1861 nach München und ein Jahr später nach Düsseldorf ging, um sich in der Oelmalerei auszubilden. Ohne die Akademie zu frequentiren, brachte er es bald zu einer vollendeten Technik. Ein Jäger von Passion, lernte er die Natur scharf beobachten und das Leben der stüchtigen Waldbewohner mit einer Treue und feinen Charakteristik schildern, die ihn den Besten unter den modernen Jagdmalern oder den Malern der modernen Jagd an die Seite stellt. Sein Darstellungsgebiet ist ein engumschlossenes. Auf der Bühne, die seine Palette ausschlägt, spielen außer dem Jäger nur Hirsch, Reh und Wildsau eine Rolle. Die Jagdscene, welche uns die Wadung von Fritz Dingert vergegenwärtigt, läßt den Jäger als Statisten und zwei stüchtige, über die Lichtung treibende Rehe als Hauptfiguren erscheinen. Vom malerischen und poetischen Gesichtspunkte aus mag der Vorwurf nicht zu den glücklichsten zählen, da die Jagdgesellschaft in eine langweilige Kette aufgelöst in bequemer Ruhe ihrem Handwerk obliegt und läßt wie der Herbstmorgen, der durch entlaubte Bäume dämmert, das gehegte Wild niederschießt; aber der Jagdliebhaber wird ohne Zweifel seine Freude haben an der Kunst des Malers, die Satz und Ansprung, die stüblichste Bewegung der Gliedmaßen mit voller Naturwahrheit schildert und keinen Zweifel darüber läßt, daß wie bereits das Häslein, so den prächtigen Rehbock im nächsten Augenblicke das schwarze Verhängniß ereilen wird.







THE HUNTER

THE HUNTER

Michelangelo's kleiner Johannes.

Mit Abbildung.



Johannes der Täufer.
Nach Michelangelo.

Unsere Hoffnung, Milanesi's und Gotti's mit Sehnucht erwartete Publikationen bereits zum vierhundertjährigen Geburtstage Michelangelo's (am 6. d. M.) in Händen zu haben, sollte sich leider nicht erfüllen. Man schreibt uns aus Florenz, daß der Druck der beiden Werke, über deren Inhalt die Leser durch den Aufsatz in No. 19 der Kunst-Chronik im Allgemeinen unterrichtet wurden, noch nicht so weit vorgeschritten ist, um vor den, auf den September verschobenen, öffentlichen Festlichkeiten erscheinen zu können.

Dagegen wurden wir in den letzten Wochen durch die Nachricht des Wiederauftauchens einer verloren geglaubten Statue des großen Meisters überrascht. In der Sammlung des Grafen Gualaudi zu Pisa befindet sich eine aus carrarischem Marmor gearbeitete Statue, welche den kleinen Johannes den Täufer darstellt und in dem alten Inventar der Sammlung als ein Werk des Donatello bezeichnet wurde. Prof. Salvini in Florenz war der Erste, welcher die Hand des Buonarroti darin erkannte, und eine Kommission von Sachverständigen, welche zur Untersuchung der Frage bestellt wurde, hat sein Urtheil bestätigt. Wir theilen das Gutachten derselben im Folgenden mit und fügen eine Abbildung der Statue bei, welcher eine uns von Prof. J. Cavallucci in Florenz gütigst besorgte Originalphotographie zu Grunde liegt. Das Gutachten lautet:

Florenz, den 3. Februar 1875.

„Auf Einladung des Grafen Lodovico Rosselmini-Gualaudi haben sich die Unterzeichneten am 26. Januar 1875 nach Pisa begeben, um ihr Urtheil über eine im Besitze des Genannten sich befindende Marmorstatue, San Giovannino darstellend, von einem Meter fünfundsiebzig Centimeter Höhe, abzugeben. Die Gestalt ruht auf dem linken Bein und wendet den Kopf nach links, während sie in der Höhe der Hüfte in der Linken eine Honigwabe hält und den in ein Horn ausgebrückten Honig mit der Rechten an die Lippen führt. Ein Lederstreif, welcher von der linken Schulter herabfällt, hält ein Lammfell, welches um die Seiten gelegt ist und in schönem Wurf hinter dem auf einen Baumstumpf gesetzten Beine niederfällt. Wir bestätigen nun hiermit schriftlich dem genannten Grafen das Resultat unseres Urtheils sowohl in Bezug auf den Urheber, als auf den Werth der

Statue. Lange Zeit hindurch schrieb man dieselbe dem Donatello zu, wir wissen nicht, aus welchen Gründen, vielleicht verführt durch die von jenem großen Meister geübten Prinzipien der Kunst, welche Buonarroti in seiner Jugend mit Vorliebe studirte. Bei genauer Beobachtung zeigt sich indessen, daß die weniger harte und schon nach der Breite neigende Manier, in der sich die Eigenthümlichkeit Michelangelo's offenbart, daß das sehr bedeutende anatomische Verständniß, die Weichheit und Eleganz der Konturen und die Lebendigkeit der Formen, Eigenschaften, welche ebenso an den Bacchus wie an die herrliche Statue des David erinnern, jenen besonderen Charakter offenbaren, welcher uns einmüthig dazu geführt hat, sie dem Michelangelo zuzuschreiben. Und wohl aus demselben Grunde hat Professor Salvini schon beim ersten Sehen sie für ein Werk Buonarroti's erklärt. Bei neuer Betrachtung häufen sich die Beobachtungen und Erörterungen zu genauerer Festsetzung ihres Werthes, und man erkennt die Spur jenes gewaltigen Genius, welcher bereits diejenige Formgebung erstrebt, die im David zur höchsten Vollkommenheit gelangte. Hierfür gelte als Beweis erstens der Vergleich der verschiedenen Theile der Statue, welche vom Kopf zu den Füßen an Schönheit und Originalität zunehmen, gleich als habe sich beim Fortschreiten der Arbeit das Bewußtsein des Künstlers gesteigert und seine Hand sich vervollkommenet, und zweitens die Zeit, in welcher nach den Erzählungen von Vasari und Condivi die Arbeit ausgeführt wurde, nämlich als Buonarroti, von Bologna zurückgekehrt, eben das einundzwanzigste Lebensjahr überschritten hatte.

Erfreut darüber, daß ein Werk von so hervorragender Schönheit der Bewunderung der Kunstfreunde zurückgegeben ist, zeichnen mit dem Wunsche, daß durch den Besuch Anderer unser Urtheil eine Bestätigung erfahre,

Prof. Enrico Pollastrini. — Prof. Stefano Ussi. — Prof. Emilio Burci. — Ulfisse Cambi. — Giovanni Paganucci. — E. F. Fuller. — Alessandro Lanfredini, Direktor der Akademie der Künste in Pisa."

Wir müssen selbstverständlich, so lange uns nur die kleine Abbildung des Werkes vorliegt, mit unserem eigenen Urtheile zurückhalten und können nur wünschen, daß das Votum der Kommission vor dem Richterstuhle der Kritik Stand halten möge. Besonders schwierig ist die Entscheidung in diesem Falle beizulegen, weil es sich um ein Jugendwerk handelt, in dessen Formgebung sich zwar die Eigenthümlichkeit des Meisters bereits ankündigt, aber — wie ja der dem Werke früher beigelegte Name darthut, — noch nicht zur völligen Klarheit hindurchgedrungen ist.

Die Nachrichten der Biographen Michelangelo's, auf welche das Gutachten hinweist, finden sich bei Condivi, Kap. 15 (Uebers. v. Waldek, Quellenchriften, Bd. VI, S. 22 ff.) und bei Vasari, Ausg. v. Le Monnier, Bd. XIII, S. 167). Der Künstler arbeitete nach Condivi einen kleinen Johannes für Lorenzo, Sohn des Pierfrancesco de' Medici (nicht für Pierfrancesco, wie Vasari irrthümlich angiebt) und zwar gleich nach seiner Rückkehr aus Bologna nach Florenz, 1495—96. Wenn das Werk in der Sammlung des Grafen Gualandi als eine Arbeit Michelangelo's anerkannt wird, laun es nur dieser für Lorenzo angefertigte San Giovannino sein.

C. v. L.

Edwin Landseer.*)

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Wie bei anderen großen Meistern kann man auch bei Landseer drei Perioden unterscheiden. Nach dem allgemeinen Gesetze fing er seine Laufbahn mit Sorgfalt an und endete sie mit Lieberlichkeit. Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine mittlere Periode, die seiner Vollkraft. Wie schon erwähnt, machten sich während seiner Anwesenheit in Schottland lokale Einflüsse auf ihn geltend, unter denen er zum Anhänger der schottischen oder Wilkie'schen Schule wurde. Es ist auch interessant zu beobachten, daß der Maler, welcher zuletzt von den holländischen Tiermalern einen so himmelweiten Abstand gewonnen, zu jener Zeit, gleich allen seinen dasselbe Fach kultivirenden Genossen, einheimischen wie fremden, bei den alten Meistern in die Schule gehen und sich ihrer Erziehung unterwerfen mußte. Dies war seine koloristische Periode, wie sie in dem Bilde „Verenden der Hirsch und Schweisshund“, 1825, gekennzeichnet ist, einem Gemälde, tief und kräftig im Ton, brillant in der Pinselführung, wie Paul Potter in seinen besten Werken. — Ebenso weisen „Würde und Naseweisheit“, 1840, und „Brasilianische Affen“ auf die holländische Schule hin, nicht minder die Landschaftstudien dieser Periode. Sein Talent lag offenbar in der Maufer und versuchte sich in den verschiedensten Malweisen, bevor es seinen eigenen Stil fand. So erinnert sein „Todes Wildpret“ an Snyders, die „Chevy-Jagd“ in den üppigen Formen und der energischen Behandlung an Rubens, während die Skizze „Der Herzog von Beaufort als Ritter zu Pferde“ das Studium des Velasquez verräth. Damit ist nicht gesagt, daß Landseer ein slavischer Kopist gewesen wäre; Unabhängigkeit und Individualität waren beide gleich charakteristische Seiten seiner Kunst.

Die Grenzen dieser mittleren Periode sind nicht genau zu fixiren, sie fallen ungefähr in die Jahre zwischen 1835 oder 1840 und 1850 oder 1855 — oder, allgemein gesagt, zwanzig Jahre nach seinem dreiunddreißigsten und zwanzig Jahre vor seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre. Nach dem Durchschnittsmaße der Künstlerlaufbahnen gemessen, gelangte unser Meister augenscheinlich früh zur Reife, hielt ungewöhnlich lange auf der Höhe seines Könnens aus und hatte mit fünfzehn bis zwanzig Jahren eine verhältnißmäßig lange Periode des Niederganges. Wie aber so oft, können diese drei Perioden auch hier kein unwandelbares Gesetz bilden; dies erhellt aus der vortrefflichen, kräftig ausgeführten Skizze zu den Löwen der Nelson-Säule vom Jahre 1869. Doch gehört diese auffällige Ausnahme unter die allgemeine Regel, daß beim dem Verfall der Kunst, sei es eines Volkes oder eines einzelnen Meisters, Studien oder Portraits, direkt nach der Natur gemalt, sich die natürliche Einfachheit und Wahrheit bewahren.

*) In der ersten Abtheilung dieses Aufsatzes, S. 132, Z. 13 v. u. ist zu lesen: „am Gelehrtenleben“ (statt: an studentischen Getränken).

Die mittlere Periode Landseer's umfaßt Meisterwerke, welche ihn ohne Zweifel in die erste Reihe unter den Thiermalern aller Zeiten und Völker, nicht bloß Englands, stellen. Nahezu ohne Gleichen in Anbetracht der volkstümlichen Auffassung, der reizenden Schilderungen und Einfälle, der glücklichen Erfindungen und der leichten, geschickten Ausführung sind die folgenden, in historischer Folge aufgezählten Gemälde: „Ein ausgezeichnetes Mitglied der menschlichen Gesellschaft“, 1838; dieses allgemein bekannte Portrait einer neufundländischen Dogge ist von einer einfachen Nobleffe. Einfachheit der Konzeption und Einfachheit des Gedankens sind hier wie gewöhnlich das Geheimumf des malerischen Reizes und fesselnden Eindrucks. Sodann mit der Jahreszahl 1841 „Cos“, das Lieblings-Windspiel des verstorbenen Prinz-Gemahls, außerordentlich getreu und delikat in der Zeichnung des gekrümmten Rückens und der zarten Glieder, sodaß die ganze Grazie und Leichtfüßigkeit der Gattung zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1844, zweieundvierzig Jahre alt, malte Landseer die unvergeßliche „Otterjagd“; die mannigfaltigen Stellungen jener sechsundzwanzig Hunde, welche die eine Kastei hoch über ihren Köpfen sich windende Otter anbellten, zeigen wieder, wie der Maler mit ganzer Seele die innere Natur des Hundes zu erfassen wußte. „Der Fehlschuß“, 1848, eine Hinde, in den von Blut gerötheten Schnee todt hingestreckt, der ein Nehtalb ahnungslos sich nähert, um in gewohnter Weise zu saugen; dann „Verirrtes Schaf im Schnee“, 1850, mit lockerem weichen Schnee, herrlich im Spiele des Hell dunkels. „Die Zwillinge“, eine Gruppe Schafe, Lämmer und Hunde, und noch viele andere Bilder geben kostbare Beispiele der frischen Auffassung und des feinen Naturgefühls unseres Künstlers, bevor er seinen Gewohnheitsfunden, der krankhaften, sentimentalischen Richtung seiner späteren Lebenszeit verfiel.

Ueber diese Zeit des Verfalls sollte man am besten einen Schleier breiten, wenn auch Landseer's Popularität bis zu seinem Tode Stand hielt. „Komische Hunde“ und „Des Doctors Besuch bei der armen Verwandtschaft im zoologischen Garten“ führen uns wieder zur Komödie des Thierlebens, die der Künstler von jeher seinen tragischen Szenen gerne als Folie dienen ließ. Mit der Abnahme seiner Kräfte ging die Neigung Hand in Hand, die Thiergestalten zu Trägern melodramatischer Effekte und gefühlsvoller Stimmungen zu machen. Eine derartige Komposition, die noch in die Blüthezeit des Meisters fällt (1851) und eine phantasievolle prächtige Scene aus Shakespeares Sommernachtsstraum darstellt, verdient hier besonders angemerkt zu werden. Der Beifall, welchen dieses Bild erhielt, trieb den Künstler auf der betretenen Bahn immer weiter. Von melodramatischem Eindrücke ist die „Schar Schwäne, von Alern überfallen“, 1869. Drei Jahre später kam „Der neben dem Lamm ruhende Löwe“ zur Ausstellung; die unwahre und gesuchte Empfindung, der der Maler darin Ausdruck gegeben, läßt sich kaum mit der Anspielung auf die Prophezeiung des Jesaias von dem tausendjährigen Friedensreiche entschuldigen. Einige andere Werke dieser Art, welche, um des Künstlers Ruf nicht zu beeinträchtigen, besser der Vergessenheit anheimfallen, zeigen eine beklagenswerthe Abnahme seines Augenlichtes und seines Geistes. Das Formgefühl schwand zugleich mit dem Farbensinn. Dieses Absterben des Genies findet eine Analogie bei Turner; in diesem verlor England seinen größten Landschafts-, in jenem seinen bedeutendsten Thiermaler; bei beiden unnannte sich der Geist, bevor sie in's Grab sanken.

Die Ausstellung von Landseer's Werken, mit welchem die Akademie nach seinem Tode sein Andenken ehrte, umfaßte nicht weniger als vierhundeiteinundsechzig Bilder, welche sechs Säle füllten. Die größere Zahl dieser Werke wurde durch den Stich vervielfältigt,

von ihnen wieder einige verschiedene Male; und als ein Beispiel, wie hoch sie im Kunsthandel geschätzt wurden, möge hier erwähnt sein, daß für das Vielfältigungsrecht der „Unterredung bei Waterloo“ 3000 Pfund und ebenso viel für „Krieg“ und „Frieden“ gezahlt wurde, abgesehen von dem Preise des Gemäldes selbst, das auf 1200 Pfund zu stehen kam.

Landseer's Passionen sollen sehr kostspieliger Art gewesen sein, was bei den hohen Preisen, die er für seine Bilder erhielt, und bei seiner beispiellosen Produktionskraft nicht Wunder nehmen kann; bei alledem hinterließ er ein bedeutendes Vermögen. Seine Hinterlassenschaft bezifferte sich auf 160,000 Pf. St., eine stattliche Summe, wenn man bedenkt, daß sie nur durch Anfertigung von Gemälden zusammengebracht war. Zu den bei Lebzeiten des Künstlers schon verkauften kommen noch die „nachgelassenen Werke“, die sich, nahezu 1000 Nummern zählend, nach seinem Tode in seiner Wohnung vorfanden: Oelgemälde, Kreide-, Bleistift- und Federzeichnungen, Skizzenbücher u. s. w. Diese Zeugen eines ungemein thätigen Lebens wurden im Mai des verfloßenen Jahres in dem Christie'schen Auktionslocale versteigert. Die dafür gelöste Totalsumme belief sich auf beinahe 55,000 Pf. St. Die Auktion bildete ein Hauptereigniß der leztjährigen Londoner Saison und erregte ungewöhnliches Interesse. Das derselben beiwohnende Publikum gab während der Versteigerung seinen Gefühlen in lebhafter Weise Ausdruck, so wurde „Lady Gobiva's Gebet“, ein durch den Stich wohl bekanntes Gemälde aus dem Jahre 1866, unter einer Beifallsfalce mit 1000 Guineen ausgesetzt. Das nächste Gebot verdoppelte aber die Summe, bis sie bei zwei weiteren Geboten von je 500 Guineen auf 3000 gestiegen war; der Zuschlag erfolgte jedoch unter lautem Beifall erst bei M. Agnew's Gebot von 3200 Guineen.

Hier mögen noch einige allgemeine Bemerkungen Platz finden; zuerst ein Wort über die große Handfertigkeit und das geschickte Nachwerk, welche Landseer bei der Ausführung seiner Bilder bekundete. Als Beispiele können einige Federstizzen dienen, „entworfen im Buckingham Palais während des Wartens auf eine Audienz bei der Königin“ und zwei weitere von dem Hippopotamus, „im Buckingham Palais innerhalb einiger Minuten entworfen, um der Königin eine Vorstellung von dem Thiere zu geben, welches soeben (im Jahre 1850) in den Zoologischen Garten transportirt ist“. Die Delmalerei ging Landseer ebenfalls erstaunlich schnell von der Hand, sodas er während seiner Blüthezeit kaum einen Rivalen in der Handhabung des Pinsels, um nicht zu sagen der Spachtel, gehabt hat. Mit äußerster Geschicklichkeit setzte er die Farben zumeist fett auf und wenn sie halb trocken waren, pflegte er die rauhen Stellen mit durchsichtigen Farben zu übergehen und zuletzt mit einem Lappchen oder einem Messer abzureiben oder abzutragen. Ein gewiegter Künstler, machte er sich durchaus keine Strupel daraus, alle Mittel anzuwenden, von deren Gebrauch er sich den besten Erfolg versprach, und man kann wohl sagen, daß das Gedenkiß seiner Kunst in der Kenntniß ihrer Mittel und in der Fähigkeit bestand, dieselben auszunutzen. Von dieser unvergleichlichen Fähigkeit machte er jedoch öfters sehr nachlässigen Gebrauch. Wenn es gewiß ist, daß Maler ihre Meisterchaft dadurch beweisen, daß ihre schnell und auf das Gerathewohl ausgeführten Pinselstriche aus der richtigen Entfernung gesehen deutliche Formen annehmen, so kann es nicht gelengnet werden, daß Landseer darin sich als Meister bewährt hat, da er eine Menge Bilder in der kürzesten Zeit und mit möglichst geringen Vorstudien skizzirte. Ihm lag sehr daran, sich Geld zu ermalen, die Malerei wurde bei ihm eine Geschäftssache. Haare und Wolle, mit denen er seine Thiere ausstaffirte, waren nicht so sehr Geist- oder Hand-Arbeit als Maschinen-

mäßige Leistungen; seine Farben waren grob und kurzweg wie von einer chromolithographischen Presse aufgetragen. Aber das Schreiende und Dürftige in der Farbenbehandlung findet einigen Ersatz in der breiten und kräftigen Durchbildung von Licht und Schatten, und seine Gemälde zeigten sich erst dann im günstigsten Lichte, wenn sie durch den Stich, schwarz auf weiß, wiedergegeben waren. Inbessn kam es selten vor, daß Landseer mit einem Bilde nicht ein günstiges Endresultat erzielt hätte, denn er besaß die glückliche Gabe, Komposition, Farbe und Hellbuntel in gefällige Vereinigung zu bringen.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die Motive, welche Landseer's Schöpfungen erfüllen. Ganz allgemein gesprochen kann man wohl sagen, daß er dem Thiercharakter einen wesentlich gefühlvollen Zug verleiht, eine Schwäche, die ihn Meistern, wie Paul Potter, Snyders, Troyon, Jabin und Rosa Bonheur scharf gegenüberstellt. Seine Stärke und zugleich seine Schwäche liegen, wie schon gesagt, in dem Bestreben, die Thiere mit menschlichen Leidenschaften auszustatten, und doch reichte er in dieser Art von Personifikation vielleicht nicht an Jabin's „Sieben Todsünden“ heran, die in der Gestalt von sieben Hunden veranschaulicht sind. Aber die Scala des Empfindungslebens war bei den Erfindungen Landseer's so umfassend, daß er in dieser Hinsicht nicht seines Gleichen hat; er sprang, wie schon gesagt, vom Tragischen zum Komischen über, nur daß in seinen dramatischen Situationen der Mensch keine Rolle spielte, da seine Figuren meist ohne Leben und schlecht gezeichnet waren. Man hat ihn vorgeworfen, daß er hin und wieder geradezu in's Gemeine verfiel, so wenn er den „mit seinem Weibe zum Verkaufe ausgestellten Onkel Tom“ in der Gestalt zweier Hunde wiedergab; als Erwiderung auf diesen Vorwurf sei es ausgesprochen, daß das Häßliche und Gemeine bei ihm die Ausnahme, das Schöne und Geschmackvolle die Regel bildeten. Allerdings muß man, auf die Behauptung hin, Landseer habe an Leid und Schmerzen, indem er sie zum Ausdruck bringe, Gefallen gehabt und eine Vorliebe für graufige Scenen gezeigt, zugeben, daß die Grenze der tragischen Malerei überschritten wurde, wenn er in dem „Fehlshub“ den Schnee förmlich mit Blut tränkt und wenn er Eisbären die letzten Ueberreste verunglückter Nordpolfahrer in Felsen zerreißen läßt. Doch müßte wohl dem tragischen Maler und Dichter ein größerer Spielraum zugestanden werden; Landseer zeigt echt dramatischen Takt, indem er dem Gefühl der Befriedigung das Uebergewicht über das Schmerzliche giebt und das Leiden nur in der Absicht schildert, um das Mitgefühl des Beschauers zu erwecken.

Der Punkt, welcher Landseer unter seinen Vorgängern und Zeitgenossen auf den letzten Platz verweist, ist seine Gleichgiltigkeit gegen die Naturwahrheit. In unserem wissenschaftlichen Zeitalter sind in der That die Naturalisten mit Recht unnachlässig gegen unklare Formen und zweifelhafte Species, wie sie sich bei Landseer finden. Der englische Maler erreicht in Bezug auf treue Wiedergabe der lebendigen Erscheinung weder einen Potter noch Troyon, Rosa Bonheur oder Jos. Stevens; andererseits ist das komische Element in seinen Thiergestalten nicht so sprechend, wie bei Kaulbach's „Meine Fuchs“ oder bei Decamps' Affen, die sich als Menschen getiren; und was Kühnheit der Bewegung, was Feuer der Leidenschaft anlangt, so stehen seine Darstellungen von Pferden, Hunden, Löwen und Tigern unbedingt zurück hinter den Schöpfungen eines Rubens, Snyders, Velasquez oder Delaroché. Landseer führt uns seine Thiere gewöhnlich in ruhigen, beschaulichen oder rührenden Situationen vor. Man kann wohl behaupten, daß sie die Zeiten des ewigen Friedens, in welchen der Löwe mit den Lamme gute Freundschaft hält, vorweg genommen haben.

Interessant dürfte es sein, zu untersuchen, welche Thierart Landseer am meisten zu verdanken hat. Das Pferd ist schon von Leonardo, Rubens und Velazquez verherrlicht worden, aber der Löwe hat erst durch die Kunst des englischen Malers an Würde und stolzer Kraft gewonnen. Ebenso hat er dem Hirsche eine höhere Stellung in der Kunst der Malerei angewiesen, wenn er ihn auch etwas theatralisch auffasste. Der Hirsch ist bei ihm mit einem gewissen Pathos ausgerüstet und tritt wie ein allzu selbstbewusster Schauspieler auf; indeß mit welch stolzem Muthe erhebt er nicht das Haupt, um Vergnügen zu athmen, während sein Schweif auf Kampfeslust und Siegesfreude hindeutet! Wie sanft und furchtsam zugleich erscheint das edle und schutzlose Reh! Am verschwenderischsten aber stattete Landseer seine Hundescharaktere aus. Er läßt die Hunde als Diener, Begleiter und Freunde des Menschen erscheinen und macht uns glauben, daß sie mit Pflichtgefühl und mit der Fähigkeit der Sprache ausgerüstet seien.

Fassen wir Alles zusammen, so hat sich Landseer ein Verdienst um die Thierwelt erworben, er hat das Band zwischen Menschen und Thieren enger geknüpft; seine Kunst schilderte nicht die wilde, sondern die gezähmte Natur, die Geschöpfe, welche mit dem Menschen die Segnungen der modernen Civilisation theilen.

J. Worthington Atkinson.





Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle.

„Zeit Pheidias ist verglichen nicht mehr gebildet worden.“
Peter von Cornelius.

Wenn Vasari im Leben des Michelangelo Buonarroti die kurze Beschreibung der Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle in eine Apotheose des Genius Michelangelo's auslaufen läßt, so müssen wir darin den wahren Ausdruck der Gefühle finden, welche die Betrachtung dieser Gemälde in jedem kunstsinigen Beschauer erweckt. „Dieses Werk, so sagt Vasari, war und ist die Leuchte unsrer Kunst, welche der Malerei so viel Förderung und Licht verschafft hat, daß es hinreichte, die so viele Jahrhunderte in Finsterniß liegende Welt zu erhellen.“ Das Urtheil dieses Zeitgenossen ist nicht abgeschwächt worden, die Kritik hat den klassischen Werth der Deckengemälde nie bezweifelt, aber eine eingehende Detailerklärung des Wertes fehlt uns noch immer.*)

Für das grandioseste und zugleich schönste Einzelbild der Komposition hat man stets die Erschaffung des Menschen gehalten, unter den neun Hauptbildern das vierte. Wenn wir im Folgenden eine Erklärung dieses Bildes wagen, wird es nur in der Weise geschehen können, daß wir die Gedanken, welche der große Florentiner in demselben verkörpern wollte, nachzuempfinden und ihnen zu folgen suchen.

Michelangelo ist nicht allein ein Heroß der Kunst, er ist auch ein Gigant auf dem Felde des philosophischen Denkens, und darum tragen auch die Schöpfungen seines Meißels und seines Pinsels ganz das Gepräge verstandesmäßig konzentrierter Ideen. Während noch zur Zeit Dante's die Civilisation in der Kirche beschlossen war, hatte sich dieselbe zur Zeit Michelangelo's von ihr gelöst, oder sie war in die zwei Kulturen des Christenthums und des Humanismus auseinandergefallen. Damit ging die Naivetät künstlerischer Konzeption des Religiösen zwar für immer zu Grabe, aber das philosophische Bewußtsein eines Michelangelo verstand es, dieselbe zu versetzen, indem es ihm gelang, beide Welten in eine Einheit verhöhnend zusammenzufassen. Dabei erinnert seine Darstellung

*) Ueber den Gedankenzusammenhang des Ganzen mit den typologischen Bilderkreisen des Mittelalters vergl. den schönen Aufsatz von Lübke, Kunsthist. Studien, S. 56 ff.

biblischer Gesichtsszenen künstlerisch in gar nichts an die vorausgehende Entwicklung des kirchlichen Stiles; die Tradition von Jahrhunderten ist über den Haufen geworfen, wir stehen vor einer vollständigen Neuschöpfung. Michelangelo faßt in seinen Darstellungen zu den ersten Kapiteln der Genesis die Erzählungen der Bibel als die Urmysterien der Menschheit, als die Grundgedanken ihrer Civilisation auf.

Als Thema des Bildes, die Schöpfung des Menschen, waren dem Künstler die Worte der Schöpfungsgeschichte gegeben: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenklos und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“ Schon die Staffage des Bildes trägt in ihren einfachen schweren Linien den Charakter urweltlicher Vorgänge; graue, unbewegte Wassermaße rechts, ein von frischem Grün überzogener Abhang, von dem schwer ein Quell herabfließt zur Linken, dahinter ein blauer Bergzug und darüberhin nebelgrauer Dunstkreis. Auf jenem Abhange liegt Adam ausgestreckt, fast die halbe Breite des Bildes einnehmend, der rechte Fuß berührt die Wasserfläche, durch Aufstützen des rechten Armes auf einen Felsblock den Oberkörper aufrichtend, das linke Bein ist angezogen, gleichsam als Ausdruck des Bestrebens, von der Erdmasse sich loszulösen; darüberhin der linke Arm dem herannahenden Gott entgegengestreckt. Die Richtung des Antlitzes ist die entsprechende. Die ganze jugendlich ideale Gestalt zeigt uns in der Schönheitsfülle der Körperformen nicht den ohnmächtigen Staubgeborenen, wie ihn das nächste Bild, die Erschaffung Coas darstellt, nicht den in harter Arbeit seinen Beruf suchenden, wie in der Vertreibung aus dem Paradies, auch nicht den hehren Vater des Menschengeschlechts, wie ihn Raphael in der Disputa gemalt hat, wohl aber den berufenen König des Erdkreises, der eben mit dem Empfang des Geistes aus Gott mit göttlicher Macht, mit Herrschergehalt ausgerüstet werden soll. Wie wir ihn aber dastehen sehen, ist er noch von dem Banne des Unermögens an das Element, dem er entnommen ist, an den Staub gefesselt. In den edlen Formen des Kopfes, vor Allem der Stirn und des von zurückwallendem Haar bedeckten Schädels erkennen wir deutlich die Stätte göttlichen Denkens und Empfindens, wie in allen anderen Körperformen die Prädispositionen für die Erfüllung seines Berufes, Ideales zu schaffen, aber noch ist der Körper vom Funken göttlichen Geistes nicht bejezt. Der Widerstreit niederdrückender Ohnmacht und emporstrebender Gewalten durchzittert gleichsam die Gestalt. Am meisten zeigt sich dies in der Charakteristik des Kopfes und in der Zeichnung des Gott entgegengestreckten linken Armes. Dort ist es vorwiegend der Ausdruck der Hingabe, des sehnächtigen Verlangens, hier der Zug eines bei aller noch anhaltenden Schläffheit unverkennbaren Aufstrebens.

Eine nicht geringere Gedankenfülle, als in dieser Darstellung Adams, ist in der Komposition der zweiten Hälfte des Bildes, welches den dem Menschen entgegenschwebenden Gott darstellt, niedergelegt, und hierbei werden wir einige Momente geltend zu machen suchen, die, wenn wir nicht irren, bisher übersehen worden sind. Wir erblicken Gott Vater im freien Raume einherziehend, getragen und umgeben von Engeln, dahinter ein letztere gleichsam zusammenfassendes purpurnes Tuch, das vom Winde gebläht erhebt und am linken Ende große durch die Bewegung verursachte Falten wirft. Es ist gleichsam der Mantel Gottes, unter welchem zwar nicht er selbst, aber die ihn umgebende Engelschaar Bergung findet. Die Gestalt Gottes ist in der Charakteristik die gleiche, wie in dem vorangehenden Bilde der Erschaffung von Sonne und Mond und der Darstellung des Schwörens Gottes über den Wassern: vollständig dieselben Züge des Gesichts, derselbe Bart, dasselbe

Haupthaar; denn der Ewige ist der sich selbst gleiche, während doch in der Gestalt Adams schon im nächsten Bilde, in der Erschaffung Eva's und noch mehr weiterhin im Sündenfall und in der Vertreibung aus dem Paradiese der Typus unserer Darstellung vollständig verlassen ist; denn an die Stelle des Idealbildes der Menschheit sollte dort eine durch geschichtliche Vorgänge charakterisirte Individualität treten. Stellen wir nun einen Vergleich an zwischen dem physiognomischen Ausdruck Gottes in unserem und in den vorangehenden Bildern, so fann uns die Wahrnehmung nicht entgehen, daß die Stimmung in ersterem eine durchaus andere ist. Bisher war es der Ausdruck der Strenge, der Hoheit, der Majestät, wie ihn die Handlung erforderte. Ja die Größe der zu vollbringenden Werke ist dem Gotte dort schon auf die Stirne geschrieben, und dem entspricht das gebietende Ausbreiten der Hände, wie das gewaltige Einherstürmen der ganzen Gestalt. Hier jedoch stehen wir vor einer durchaus andern Konzeption — gleich als hätte Michelangelo den Gegensatz der Erscheinung Gottes vor dem Propheten Elias verkörpert wollen. Unwillkürlich werden wir an die bekannten Worte gemahnt: „Und siehe, der Herr ging vorüber, und ein großer starker Wind, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, vor dem Herrn her. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, und nach dem Feuer kam ein silbes sanftes Säusen.“ Die ganze Vorderseite der sanft einerschwebenden Gestalt Gottes ist dem Beschauer zugeteilt, ein hellviolette, fast durchsichtiges Gewand bedeckt den Oberkörper, das Antlitz ist dem des Menschen zugewandt, die Rechte ihm entgegengestreckt, während die Linke zwei Gestalten seiner Umgebung umfaßt und darauf gleichsam ruht. Die Gliederformen der göttlichen Gestalt sind voller und weicher in der Zeichnung, als bei dem Adam, das Kolorit heller, zarter und geistiger. Was nun die Abweichung im Ausdruck des Antlitzes betrifft, so tritt hier in dem sanften Zuge der Linien des Profils, in dem innigen Ausdruck des Auges und dem zu gnädigem Reden geöffneten Munde, wie in dem sanft zurückfließenden Haar nicht mehr der allmächtige Schöpfer des Weltalls, sondern der Gott entgegen, der die Liebe ist. Es ist der Vater der Menschheit, für den hier der Künstler in unübertrefflicher Meisterhaft den Typus festgestellt hat. Neben dem Kopf ist es aber vor Allem die nach dem Menschen ausgestreckte Rechte, welche die zu schildernde Handlung charakterisirt. *Condivi* irrt, wenn er sagt: „*Si vede Iddio col braccio e colla mano distesa dar quasi i procetti ad Adamo di quel che far debbe o non fare.*“ Arm und Hand drücken nichts weniger als ein gesetzgeberisches Verhalten aus. Zwischen der machtlos und doch verlangend vorgestreckten Hand des Menschen und zwischen der die göttliche Majestät wie liebevolle entgegenkommende Hilfe gleicherweise ausdrückenden geöffneten Hand Gottes waltet ein Rhythmus ob, der das höchste Entzücken des Beschauers erregt. Das mittelalterliche complicirte Dogma von dem Verhältniß Gottes zum Menschen findet hier seinen ästhetisch-dramatischen Ausdruck. Aus dem erhobenen Zeigefinger der göttlichen Hand springt gleichsam der zu gottähnlichem Denken und Schaffen befähigende Funke göttlichen Geistes über in die der Erde entnommene, gottgleich gebildete Menschengestalt.

Die Blicke aller von dem Mantel umhüllten jugendlichen Engel, ohne die traditionellen Abzeichen wie Knaben gebildet, sind mit dem Ausdrücke staunender Bewunderung auf den Vollzug der Handlung gerichtet. In ihnen ist der Begriff der in Gemeinschaft Gottes stehenden Heerschaaren bewunderungswürdig präcisirt. Nicht ihrer zehn, sondern ungezählte Schaaeren glaubt man zu erblicken.

Ueber die Haltung des linken Armes Gottes ist bisher keine wesentlich andere Auffassung, als die Vasari's geltend gemacht worden. Vasari sagt: „*Con un braccio cigno*

alcuni putti, quasi cho egli si sostenga.“ Schon ein Blick auf die treffliche Braun'sche Photographie der Freske kann jeden Leser darüber aufklären, daß hier eine irrige Auffassung Statt hat. Die Gestalt, um deren Schultern der Arm Gottes gelegt ist, ist keineswegs ein jugendlicher Knabe, wie hier immer der Engeltypus Michelangelo's, sondern unverkennbar — ein Weib. Die Form des Kopfes, die Anordnung des Haares und die bis an die Brust sichtbaren Körperformen lassen darüber gar keinen Zweifel aufkommen. Und dies Weib ist Niemand anders, als Eva. Mit fast scheuem Staunen und doch auch sehnsüchtigem Verlangen wendet sie ihr edles Antlitz Adam zu. Wenn wir sie so der Rückenseite Gottes entseigend und von seinem gewaltigen Arme umfaßt betrachten, da drängt sich uns mit Nothwendigkeit die Auffassung auf, der Künstler wollte den Gedanken Gottes verkörpern, daß er für diesen Adam ein Weib bestimmt habe, ihm dasselbe zuführen wolle. Die edlen Züge dieses Weibes führen uns das Ideal ihres Berufes vor die Seele. Erkennen wir aber diese Gedanken an, so können wir der Weise ihrer Ausführung nur die höchste Bewunderung gollen, der ästhetische Genuß von Michelangelo's Schöpfung wird uns dadurch wesentlich gesteigert.

Endlich finden wir noch zur Rechten der weiblichen Gestalt einen Knaben, auf dessen Schulter die herabgebogene Linke Gottes ruht. In den Proportionen übersteigt diese Figur das Maß, welches bei der Darstellung der Engel bedeutenden Knaben in diesem Bilde inne gehalten ist. Im Gegensatz zu der stürmischen Bewegung der Engel charakterisirt ihn ferner eine unverkennbare Ruhe. Statt dem Vorgange der Erschaffung Adam's, wie jene, den Geist zuzuwenden, ist der Kopf davon vielmehr abgewandt, man könnte sagen, traurig in die Zukunft gerichtet. Die Ruhe der Haltung — mit den Armen scheint der Knabe das Knie Eva's zu umfassen, — die auffällig größere Fülle der Körperformen, Alles spricht dafür, daß wir hierin nicht einen Engel, sondern ein menschliches Kind erkennen sollen. Sind wir uns aber hierüber einig, so kann es uns nicht schwer fallen, den Gedanken des Künstlers zu errathen. Der Typus des Knaben ist kein anderer, als der des Sohnes der Maria, wie er im ganzen Cinquecento gemalt wurde. Michelangelo hat hier zeitlich weit Auseinanderliegendes in tiefstinnigster Weise combinirt. Zudem er von der einen Hand Gottes die Kräfte göttlichen Geistes auf den ersten Menschen übergehen läßt, legt er die andere, gleichsam um auf das Ziel der Geschichte der Menschheit (wie es seine Zeit lehrte) anzudeuten, auf den, welcher in der Bibel schlechtweg „das Menschliche Sohn“ heißt. Bei jedem andern Meister müßte es gesucht erscheinen, die künstlerischen Konceptionen so weit und tiefgehend zu erklären, aber einem Geiste, wie dem Michelangelo's, müssen wir dieselben nicht nur zutrauen, wir dürfen sie auch mit Fug und Recht voraussetzen. Handelt es sich doch hier nicht etwa bloß um eine Vermehrung des Gedankenreichthums im Bilde, es kommt uns vielmehr in unserer Auffassung des zuletzt Besprochenen auf wesentlich Anderes an. Wir glauben damit ein fehlendes Glied in der Harmonie der Komposition zu ergänzen. Die linke Seite des Bildes steht nun der rechten nicht mehr nach, denn eine rhythmische Einheit in Auf- und Abwogen tiefster Gedanken durchzieht die ganze Komposition. Wir finden das Urtheil Peter's von Cornelius, welches wir voranstellten, durchaus gerechtfertigt. Dieses Bild gehört zu den idealsten künstlerischen Schöpfungen, welche wir besitzen, und doch ist, was den Gedankeninhalt anlangt, kaum eine größere Verschiedenheit denkbar, als zwischen dem Geiste, der die heiteren hellenischen Göttergestalten in olympischer Erhabenheit und Ruhe schuf und den überwältigenden, gedankenschweren Manifestationen des ruhelos drängenden Genius Michelangelo's.



Facade der neuen Oper in Paris.

Die neue Oper in Paris.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Nachdem wir die vergoldeten Gitterthüren hinter uns haben, treten wir in die Vorhalle; sie wird durch die Verhältnisse der Stiege total erdrückt. Die Stiege! Man hat über diesen Theil des Baues schon viel Tinte vergossen und wird darüber vielleicht noch manches Buch schreiben; ob aber die Architekten der Zukunft beim Anblick des Werkes sich von Nachahmungslust befeelt finden werden, ist eine andere Frage. Die Stiege ist riesengroß, breit angelegt — ungeheuer theuer, aber sie imponirt doch ebenso wenig wie die Fassade. (S. v. Abb. auf S. 174 u. 175.)

Das Foyer nimmt die ganze Länge des Baues ein. Es besteht aus drei Abtheilungen, dem sogenannten Vor-Foyer (l'avant-foyer) mit den überaus prunk- und geschmackvollen Mosaikarbeiten, dem eigentlichen Foyer mit den Malereien Baudry's und endlich aus der Loggia mit der Aussicht auf das sich weit hinstreckende Häusermeer und das Gewühl der Boulevards.

Das Avant-Foyer ist jedenfalls eine originelle Leistung. Herr Garnier, der, wie seine Schriften beweisen, für die Mosaikdecoration schwärmt, wollte hier diesem Geschmack Genüge thun. Er scheute keine Mühe, und da in Frankreich selbst die Mosaiktechnik vernachlässigt war, mußte er venezianische Arbeiter herbeiholen, welche die von ihm entworfene buntpfarbige Decoration nicht nur vortrefflich, sondern auch mit erstaunlicher Billigkeit herstellten. Das ganze Parket besteht aus solchen Mosaikquadraten, die sich wie buntpfarbige Würfel ausnehmen und mit der Ornamentik des Plafonds korrespondiren. Die Halle erhält auf diese Weise einen grünlich orientalischen Anstrich, man kann sich hier nach Marokko oder in den Palaß des Bey von Tunis verseht fühlen.

Die mächtige Kolonnade, welche das Foyer von der Stiege trennt, stört diesen Effect durchaus nicht, und auch die vier Plafondbilder mit den griechischen Inschriften fügen sich brüderlich in die sunfelnde, wie mit Goldstaub bestreute Ornamentik. Diese vier Bilder sind, dem einheitlichen

Gebanken entsprechend, welcher die gesammte Malerei in der Oper leitete, der Mythologie entlehnt: Diana und Endymion, Orpheus und Eurydice, Psyche und Merkur, Aurora und Cephalus. Die Figuren sind in Lebensgröße und die Inschriften im Halbtreife auf jedem Bilde angebracht in griechischen Lettern. Urheber der Kartons ist Herr Curson, dessen Schüler die mittelmäßigen Bilder ausführten.

Das eigentliche Foyer bildet den Mittelpunkt der Oper. Dieser Theil des Gebäudes wird schon heute allgemein als ein Konversationsaal für die Elitegesellschaft betrachtet. Auch zur Schaustellung reicher, und da es die Mode will, voluminöser Damentouletten eignet sich dieses Foyer mit seinen Hinter- und Nebenälen, den mit monumentalen Kanapee's geschmückten Boudoirs vortreflich. Hier herrscht die Goldfarbe vor. Von oben bis unten, in der Breite, von links nach rechts, Alles scheint aus massivem Golde. Dieser Effekt wird nur durch die riesigen Wandspiegel unterbrochen, welche wir im Zuschauerraume an hervorragenden Stellen wieder finden und die durch wohlberechnete Reflexe den ausgenommenen Theil in's Unendliche vervielfachen. Goldene sind die Verzierungen der Wände, goldene die Einfassungen von Thüren und Wänden, goldene ist aber auch die Last, welche die diesen Raum zierenden Fresken Baudry's vollständig erdrückt, sie beinahe verschwinden macht. (S. d. Abb. S. 177.)

Wie Garnier ist Baudry heute ein Mann in den besten Jahren; er zählt ungefähr 30, als er mit dem Kiesenwerke der Dekoration des Foyers beauftragt wurde. Schon damals hatte ihn das Glück gelächelt. Nach seiner Rückkehr aus Rom, wo er als Stipendiat in der Villa Medici die vorchriftsmäßige Zeit zugebracht, fielen ihm die Bestellungen des Staates in den Schooß, das Publikum fand an seinen ausgestellten Werken Wohlgefallen. In der Malerwelt erregte dieses rasche Emporsteigen Argwohn und Neid. In gewissen Künstlerkreisen nannte man ihn „le peintre officiel“, ein Ausdruck höchster Verachtung — seitens eines Farbenreißers gegenüber einem reussirenden Künstler. Ganz unbegründet war jedoch der Vorwurf nicht. Geniegt Herr Baudry die Vortheile seiner Situation, so hat er auch die gewöhnlichen „offiziellen“ Fehler. Es mangelt ihm entschieden bei aller Grazie an Schwung, und die Phantasie ist bei ihm keine Willkür. Korrektheit und Studium sind seine Haupttugenden. Er ist vor Allem Kathedrualer, und seine Bilder können als perfekte, wohlüberdachte Verträge auf Leinwand gelten, wovon so Manches entnommen werden kann, aber ohne irgend welche Spur der Genialität des Begründers einer neuen Schule. Die Romantik muß Herrn Baudry ein Gräuel sein, er verabscheut deren leisesten Anflug.

Seine vom Scheitel bis zur Zehe in klassische Form gegossene Individualität mußte die Einbildung aus dem Programm streichen, die Originalität gänzlich der Tradition opfern und nur von dort aus die Inspirationen beziehen, wo sie seine Vorgänger und Vorbilder, die gründlich studierten, aber von ihm nicht immer ganz richtig aufgefaßten italienschen Meister, geschöpft hatten. Die Idee des Ganzen war eine Versinnlichung der drei Künste, welche die Oper vereinigt — Poesie — Musik — Tanz; Baudry appellirt an das griechische Alterthum und an die biblische Welt. Eine moderne Symbolik, wie z. B. bei Carpeaux, fällt ihm nicht in den Sinn, und er



Après grand.
Goussier, von Baudry.

wagt es auch nicht, in die reichhaltige Sagenwelt des Nordens zu greifen. Es entsteht durch diese beengende Auffassung eine Monotonie, welche das Auge und den Geist ermüdet. Man trete z. B. in's Foyer an einem Vorstellungsabende, wenn die Gasflammen tageshell brennen und die goldstrotzenden Kolonnaden durch die riesigen Spiegelscheiben in's Unendliche reflektirt werden, man versuche das Auge emporzurichten gegen den Plafond. Es wird bald ermattet niederblicken und sich viel lieber an dem Gewühle der schwarzen Fräcke und der bunten Reben, der Diamanten



Aufgang zur Haupttreppe.

und der aufgetürmten Haartouren erfreuen als an den eben angebrachten Malereien — wie groß auch deren Werth sein mag. Das Gewühle unten ist eben lebendig, die Bilder oben sind es nicht.

Das Werk Baudry's besteht aus drei Hauptmassen, wovon jede in eine ansehnliche Zahl von Bildern zerfällt.

- 1) Die großen und
- 2) die kleinen Plafondgemälde,
- 3) die Einzelfiguren in den Nischen.

Die großen Plafondgemälde nehmen die ganze Mitte der Wölbung des Foyers ein, es sind ihrer zwei, durch die für den Hauptlustre angebrachte Oeffnung von einander getrennt. Das erste Bild führt den Titel „le Parnasse“, das zweite „les poëtes.“

Für die Darstellung des Musenhaines wählte Baudry recht glücklich den Augenblick der Ankunft Apoll's. Die Horen — durch weißgekleidete, mit Blumen bekränzte junge Mädchen symbolisirt — wollen dem Gefeierten entgegen, der von seinem goldenen Wagen herabsteigend, die Huldigungen entgegennimmt — andere Mädchen in weißen Gewändern halten die mit den Hufen stampfenden und aus den Nüstern feuerspeienden Rosse im Zaum. Die Grazien, nackt



Das große Foyerehaus.

und sich umschlungen haltend, bieten dem Gotte die goldene Leier. Mit heilem Lächeln dankt er ihnen. Diese Gruppe ist gewiß das schönste der Werke Baudry's, die unbekleideten Gestalten sind mit anatomischer Genauigkeit wiedergegeben, doch ist auf die Behandlung der Körperbildung mehr Studium verwendet als auf die Köpfe, welchen es entschieden an Ausdruck fehlt. Die Bewohnerinnen des Parnassus bilden, rechts und links vertheilt, Gruppen, theils stehend, theils auf dem Rasen dahingestreckt, mit koboldartigen Genien spielend. Der eigentliche Zweck des Bildes ist, dem Apollo ein modernes Gefolge zu geben, gleichzeitig um zu zeigen, daß es auch für unsere Komponisten eine geweihte übernatürliche Stätte giebt. Elio, die Muse der Ge-

schießt, stößt in ihr Horn, und sofort eilen Beethoven, Gluck, Haydn, Rameau und Lully herbei. Wolfgang tonversetzt mit Crato. Im Hintergrunde winkt Merkur, und es erscheinen Nehal, Kossini, Meyerbeer, Boitvieu, Kuber, alle in dem Kostüm, in welchem man sie auf den populären Abbildungen zu sehen gewohnt ist, eine merkwürdige Gesellschaft inmitten der göttlichen Gestalten. Ein bemerkenswerthes hors d'oeuvre ist der Vorn der Hippotrene, dargestellt durch eine ruhende Nymphe, die den aus der üblichen Urne hervorströmenden Wasserstaub betrachtet, der sofort zu einem Bäcklein anschwillt, in dem Kinder, Enten, Kobolde schwimmen und spielen; kleine Genien umringen die Quelle und tanzen einen Reigen. Die Gruppe ist sehr graziös, und die Nymphe — was auf den Kompositionen Baudry's selten vorkommt — schön von Angesicht. Schließlicb erblicken wir in einem Winkel drei wohlbekannte Köpfe neugieriger Zuschauer; es sind das die Porträts des Herrn Baudry, seines Bruders, eines Architekten, und des Herrn Garnier. Diese Selbstverwägung des Malers und seiner Freunde auf dem eigenen Bilde hat Baudry den Künstlern der Renaissance abgelauscht.

Das zweite große Delgemälde ist der Verherrlichung der Poeten gewidmet. Der Mittelpunkt des Gemäldes gebödet dem Altvater Homer. Der Maler hat ihm das goldene Scepter in die Hand gedrückt, als Zeichen seiner Herrschaft über Poesie und Poeten aller Zeiten; mit holdem Nicken schwebt die Poesie selbst über dem weichen Haupte des greisen Sängers und breitet ihre Flügel kläulicher Farbe, mit Sternchen besäet, wie ein Stück Firmament über ihn aus. Hesiod und Orpheus stehen links und rechts dem Homer zunächst, sie find gleichsam seine geistigen Adjutanten, welche in erster Linie von seiner Inspiration berührt werden und sie selbst nun durch jenen magischen Faden, der alle auserwählten Geister umschlungen hält, durch Jahrhunderte weiter verbreiten. Hesiod, ein Jüngling, der in der Rechten die Leier hält, deutet mit dem Zeigefinger auf Homer. Die Geberde ist nicht bestimmt genug; doch legt man als am wahrscheinlichsten dem Sänger des Ackerbaues die an Homer gerichteten Worte „Ihm die Ehre“ in den Mund. Orpheus kann natürlich ohne die Menagerie der durch seine Musik bezähmten Thiere auf einem mythologischen Bilde nicht erscheinen. So hat er denn auch diesmal seine Löwen und Tiger bei sich. Eine Taube, welche in Gegenwart des Zaubereis diese Nachbarschaft nicht mehr fürchtet, läßt sich auf das Haupt des Orpheus nieder und bringt ihm im Schnabel einen Glorienschein. Nun folgen in malerischen Gruppen die andern Poeten der Vorzeit: der blonke Pindar harret, mit seinen hellen blauen Augen emporschauend, einer Inspiration. Sie wird ihm zu Theil in Gestalt eines Schwarmes auf Wolken dahineilender Hecren, an ihrer Spitze Achill in goldener Rüstung. Hier fand Baudry wieder Gelegenheit, seine Vorliebe für das Malen anatomischer Studien zu bethätigen. Betrachten wir z. B. den jungen Kämpfer, der mit triumphirender Geberde die Siegespalme schwingt. Es ist etwas Heroisches in dieser Ausbildung der Gliedmaßen, man fühlt, wie unter der schneeweißen Haut des griechischen Jünglings die vom Kampfe erhitzen Nerven sich dehnen, die Muskulatur ist wirklich so, wie man sie sich bei dem verfeinerten Sinne des Alterthumes für die gymnastische Durchbildung des Körpers denkt. In Enthüllung weiblicher Schönheit und männlicher Kraft, ohne dort in's Erotisches und hier in's Brutale zu verfallen, besteht Baudry's Verdienst. Auch Hesiod hat seine Gruppe. Selbstverständlich ist dieselbe dem Genre angepaßt, dem der Dichter huldigte. Das Bild ist daher ein ländliches; Ackerbauer und Blumenzüchter lauschen den Worten des Sängers, welcher ihnen in gefälligen Versen die Pflanze ihre nützlichen Künste lehrt. Amphion, der Erbauer der Städte, scheint mit seiner Leier die Arbeiten eines Maurers und eines mit Stab und Seil hanterierenden Geometers harmonisch zu begleiten. In einer Mittenecke lagert trauzig und thierisch dreinschauend eine Mutter, die ihren Sängling herzt: die Verkörperung der Familie der Urzeit, welche weder Musik noch Poesie gekannt. Ein ungetrübter blauer Himmel breitet sein festliches Gewand über das ganze Gemälde aus, dessen Bestandtheile so zahlreich sind, daß wohl einzelne dem Auge entgehen konnten. — Mit diesen beiden Kompositionen — den bedeutendsten des ganzen Werkes — hat Baudry das Maß seines Talentes erschöpft. Man findet hier den ganzen Mann mit seinen Vorzügen und Fehlern: eine idealistische Auffassung, welche aber zuweilen in der Ausführung durch die materielle Schwäche der Hand gelähmt wird.

Eine Reihe symbolischer Gruppen, jede durch eine Figur von der nächsten getrennt, schmücken

zu jeder Seite die ganze Länge des Plafonds. Die Figuren repräsentiren die Mufen, dem Raumverhältnisse mußte jedoch eine der neun Schwestern, Polyhymnia, geopfert werden. Ein begeisterter Bewunderer Baudry's, der Kunstkritiker Emile Bergerat, bemerkt in seinem Werke über die Malereien der Oper ganz richtig, daß diese Gestalten mit dem Namen „Baudry's Mufen“ getauft werden können. Sie haben in der That alle acht eine Familienähnlichkeit, welche auf den nämlichen väterlichen Typus zurückgeführt werden kann. Dieser Typus ist aber



Das große Foyer.

nicht bei allen zutreffend. Es ist ein leidenschaftsloser meditativer Zug, der durch all diese Gestalten geht. Nehmen wir z. B. Melpomene. Sie sitzt da, beide Hände über das bis ungefähr an den Busen hinauszugezogene linke Knie gekreuzt, in einer Stellung, die uns bei einer einfachen Bürgerfrau unanständig vorkommen würde und grade nicht zur Charakteristik der Gottheit beiträgt. In der einen Hand hält sie das kurze Schwert mit flatterndem Riemzeug, ungefähr wie ein Unteroffizier, der das Seitengewehr abgesehnt hat. Die klassische Karve, statt das Gesicht zu betonen, sitzt wie eine Kopsbekleidung auf dem Haupthaar. Die Inspiration ist eine glückliche, denn das Gesicht, welches sich zeigt, ist ein wahres Musterstück von Empfindsamkeit und tief-

sinniger Nahrung. Die Göttin der Tragödie ruht für den Augenblick von den Stürmen, die ihr Aufstreten begleiten, aus. Sie blickt mit unfählicher Melancholie auf das Unheil und den Schrecken, deren Darstellung sie beschützt, und ist es grade nicht Reue, welche sie darüber empfindet, so liest man doch Beklemmung und Bedauern aus ihren Zügen. Melpomene blickt hier offenbar über den Horizont der Bühne hinaus und denkt, daß die Bilder, welche auf den Brettern eint nach dem andern vorüberziehen, nur der Widerschein der wirklichen Tragödien sind, die sich im Leben abspielen. Nun, bei aller Anerkennung, welche sie mit seltener Mäßigkeit geleitete Uebertragung der Gefühle verdient, kann man diese Auffassung der Gestalt nicht unbedingt anerkennen. Es mußte da entweder in der Physiognomie selbst oder im Körperbau etwas darauf schließen lassen, daß dieses so mitleidvolle Gesicht sich zum Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaften eignet, daß Erregung den Busen, welchen das Tuch verhüllt, in Wallung bringen kann und daß diese so phlegmatisch gekreuzten Arme sich zum Fluche, zur Drohung, zum Todesstreiche emporheben können. Baudry wollte offenbar hier originell sein und die Melpomene anders malen, als sie bis jetzt dargestellt wurde. Indem er die Mäste aufriß, wollte er zeigen, daß die wirkliche Empfindung dieser Muse nicht die Wuth und nicht der Haß ist, den ihre Mäste aufweisen muß. Aber der Schauspieler, wenn man ihn in der Keulisse betrachtet, bietet doch stets die Merkmale der von ihm auf der Bühne vertretenen Richtung. Und diese Charakterisierung fehlt, wie gesagt, der Melpomene Baudry's.

Auch Thalia stimmt nach. Doch sind selbstverständlich ihre Gedanken heitererer Natur als jene ihrer tragischen Schwester. Sie lacht nicht, kaum kann man aus den Linien ihres geschlossenen Mundes und aus ihrem hellen Blick ein Lächeln herauslesen. Auf die rechte Hand gestützt, hält sie in der Linken den Knotenfloch, womit sie Laster und Lächerliches züchtigt. Ihr ganzer Körper ist in einen schweren Mantel gehüllt und läßt nur die linke Brust und die Abrundung des Armes frei. Ein Tuch bedeckt den ganzen Haarwuchs mit Ausnahme einiger rebellischen Locken, die sehr indiskret aus dieser Art Turban heraustränzel.

Terpsichore ist vom Tanze sichtlich ermüdet, sie steckt ihre matten Füße in Sandalen, die sie im Eifer des Tanzes verloren zu haben scheint. Das Gesicht, in welches die aufgelösten Haare hineinschlattern, ist für eine Tänzerin zu melancholisch. Sie ist die wirkliche Schwester der Melpomene, nur etwas voller im Gesichte und sorgloser. Bemerkenswerth im Ausdrucke sind die Köpfe der Erato und Urania. Erato hat durch und durch den Typus der Pariserin, aber auch hier mußte der meditative Ausdruck die den Zügen mangelnde Lustbarkeit ersetzen. Deshalb fehlt es auch ganz und gar dem schönen Kopfe an Ausdruck. Man glaubt eine Photographie in der von den Mitarbeitern der Sonne ihren Klienten oft aufgedrungenen Stellung zu erblicken. Die zum Himmel emporblickende Urania ist Zug für Zug die Reproduktion der Erato, nur mit veränderter Figur. Kalliope und Klio sind Reproduktionen im Stile der klassischen Kunst.

Unter den Gemälden, welche zwischen den Gestalten der Musen sich befinden, ist das bemerkenswertheste das Urtheil des Paris. Eine gewaltige Symbolik will man in der Hinrichtung des Markhas finden. Diese wenig appetitliche Scene ward mit größtmöglicher Rücksicht wiedergegeben. Der unglückliche Höltenspieler ist an einen Baum gebunden. Zwei Ecythen warten ihres Henkerramtes. Der eine schleift ein Messer an einem Stein, während der andere sich mit dem Messer in der Hand dem Opfer nähert. Apello, die Leier in der Hand, einen scharlachrothen Mantel um die Hüfte, aber den Oberkörper nackt, steht dem grausamen Schauspiel mit voller Seelenruhe zu. Mit echter Virtuosen-Eitelkeit findet er keine Marter für denjenigen zu groß, der so verzogen gewesen, sich mit ihm messen zu wollen. Die Landschaft ist prachtvoll und im Sonnenlichte wie gekadet. Die Gestalt des Markhas gab wieder dem Maler Gelegenheit, seine anatomischen Kenntnisse glänzend zu bewähren. — Es wäre zu langweilig, auf die übrigen Kompositionen einzugehen. Sie bieten sämmtlich dieselben Merkmale und sind der Darstellung des Tanzes, der Komödie und der Tragödie gewidmet. Welche Lust man auch empfinden mag, in diesem herrlichen Foyer zu verweilen und jede Ecke mit bewaffnetem Auge zu betrachten, man muß den Raum verlassen, denn die Herrlichkeiten der neuen Oper sind damit bei Weitem noch nicht erschöpft.

Treten wir in den Saal! Daß die Couloirs, durch welche wir dahin gelangen, sehr niedrig

erscheinen müssen, ist bei deren Breite wohl denkbar, sie sind aber bequem genug, und das ist die Hauptsache. Auf Postamenten von Marmor und Stuck stehen große porzellanene Vasen, welche bis zur Vollenbung der marmornen Büsten großer Komponisten, die zur Ausschmückung der Ceuleiris bestimmt sind, entlehnt wurden. Treten wir in eine Loge, so kommen wir zuerst durch ein dürftig beleuchtetes Vorzimmer, fast so groß als die Loge selbst. Das gekendete Auge hat einige Mühe, sich an das goldene Kolorit, welches im Saale von Oben bis Unten herrscht, zu gewöhnen. Und schließlich findet man an dieser Farbe keinen großen Gefallen. Es steckt zu viel Parvenu-Geschmack und nicht genug einfache Schönheit in dieser Ausstattung. Der ernsteste Vorwurf, welcher dieser Wahl gemacht werden kann, ist derjenige, daß die Ornamente sich mit dem Fond verschmelzen und für das Auge gänzlich verloren gehen. Nur die beiden marmornen Figuren, welche die offizielle Loge rechts und links flankiren, stehen zu ihrem größten Vortheil hervor. Wie schade aber, daß die Venien, welche nächst dem Vorhange angebracht sind, sich nicht auf einem Grunde von verschiedener Farbe präsentiren und die Aufmerksamkeit mehr anziehen. Das nämliche Bedauern ist anlässlich der auf den Logenbrüstungen angebrachten reliefartigen Attribute und Gruppen auszudrücken.

Die Logen erheben sich vier Stockwerke hoch übereinander, sind alle gleich groß und von gleicher Ausstattung. Eine fünfte Reihe kaum sichtbarer Logen befindet sich hinter den 3—4 Vorkerichen der letzten Galerie. Die Fauteuils, das Parterre und das Amphitheater (der eigentliche Balkon) sind eine genaue Reproduktion der entsprechenden Sitze im alten Opernhause, mit dem Unterschied vielleicht, daß das Parterre aus Sperrsitzen statt aus einfachen Bänken besteht. Der am Eröffnungabend mit Recht gerügte Mangel an Beleuchtung ist jetzt abgestellt. Das Hauptobjekt des Beleuchtungsapparates ist der Kronleuchter, ein Prachtstück an Größe und Eleganz, veen origineller Gestalt, der in all seinen Bestandtheilen für die Illumination ausgebeutet, sich von Weitem wie eine feurige Kugel präsentirt. Die gläsernen Leuchtgloben wechseln mit zwölfarmigen Kandelabern ab und um jeden dieser Kandelaber zieht sich ein Kollier aus Kristall, welches die brennenden Leuchter treu und vielfältigend wieder spiegelt. Gewaltige getene Vren bezeichnen an vier Punkten die Unterbrechungsstellen des glänzenden Beleuchtungsapparates. Um den Kronleuchter ist das große Plafondgemälde „die Heren“ von Venevœu gemalt. Leider ist die Entfernung eine zu große und die Nachbarschaft für's Auge zu blendend, um diese Allegorie, wie es sich gebührt, genießen zu können. Der Raum unmittelbar an der Oeffnung für die Suspensien des Lustre ist durch einige hunderte sich durchkreuzende Blitze ausgefüllt, ein zu Eyren des Gaehtlichtes abgebranntes Feuerwerk.

Was nun die Bühne selbst anbelangt, welche in den Pausen ein einfacher, aber desto geschmackvollerer Vorhang, roth und goldmatt ohne jede Zeichnung, vom Zuschauerraum trennt, so würde es uns entschieden zu weit führen, die einzelnen Bestandtheile näher in Augenschein zu nehmen. Hier hört ja die Kunst auf und beginnt die Mechanik. Alle Erfindungen der modernen Technik wurden hier requirirt, um die musikalisch-poetischen Produktionen in der glänzenden Ausstattung dem Publikum vorzuführen. Die neue Oper wird sich auch bald dem Zuschauer bei der Aufführung von solchen Stücken, welche die Prachtensaltung einer großen mise-en-scène erfordern, am Vortheilhaftesten präsentiren — vielleicht vortheilhafter als bei den Gesangsproduktionen. Wenn da die simplieirtesten Dekorationswechsel auf einen Pfiff des Mechanisten erfolgen und ein „true“ dem andern folgt, hunderte von Statisten bequem auf und niedergehen oder die verstärkte Schwadron der Ballerinnen manövriert, dann werden sich die reifsten Vorzüge der neuen Oper als Bühne beweisen.

Zwischen Bühne und Zuschauerraum giebt es von jeher ein gemeinsames Gut, ein Lokal, in dem Künstler und privilegierte Abonnenten sich treffen, das „foyer de la danse.“ Hier giebt es während der Pausen oft ein heillofes Gewühl. Die Herren Abonnenten sind auf das Berrecht sehr erpicht und machen davon in der ausgedehntesten Weise Gebrauch. Wäre es auch nur, um ihr „Patenkind“ aufzusuchen und sich nach dessen Befinden und Fortschritten zu erkundigen. Diese „Patenkinder“ sind Anfängerinnen vom Ballet, wovon jede von einem Abonnenten unter seine spezielle väterliche Obhut genommen wird. In der neuen Oper wurde dieser Ort mit Verschwendung ausgestattet. Man brachte hier eine Galerie der Celebritäten des Tanzes

an. Vier große Wandgemälde ziemlich seltsamen Stiles sind der Symbolist des Tanzes gewidmet. Der „kriegerische“, der „verliebte“, der „ländliche“ und der „Bacchus-Tanz“ werden hier einer nach dem andern vorgestellt. Alle vier Bilder sind von wilder übertriebener Auffassung, und wenn man auch anführen kann, der Künstler habe leidenschaftliche Erregung richtig darstellen wollen, so schneiden seine nackten Krieger doch zu häßliche und zu widerliche Grimassen.

Biel gefälliger, obwohl in der Ausstattung nicht ganz den Regeln des guten Geschmacks entsprechend, sind die zwanzig an den Friesen angebrachten Medaillons, welche die Büsten der



Das iberische Drama, Gruppe von Perraud an der Fassade der neuen Oper in Paris.

berühmtesten Tänzerinnen der großen Oper aufweisen. Man kann hier die ganze Geschichte des Ballets — und sie ist interessant — durchstudiren. Jede Diva ist wie das Titelblatt eines Abschnittes dieser Historie. Mademoiselle de la Fontaine in dem Kostüm, welches während der Regierung des Sonnenkönigs Mode war, eröffnet den Reigen. Sie war 1681 die erste Frau, welche vor dem „Hofe und der Stadt“ ihre entrechats ausführte. Bis dahin bestand das ganze corps de ballet aus Angehörigen des kätigen Geschlechtes, die, wenn es durchaus nöthig war, sich in Frauenkleider stellten. Nun folgen Namen, welche nicht nur in den Annalen der Oper, sondern auch der höheren Galanterie fortleben. Die Sallé (von 1721—1740), die magere

Quinard (1762—1789) und das prächtige Rondeau schließt mit den Sternen, welche vor den Augen eines Theiles unserer Generation aufgingen, die Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elster. So viel wir zu urtheilen vermögen, sind die Porträts von wahrhaft frappanter Ähnlichkeit, das Kostüm, welches die meisten Abgebildeten tragen, ist meistens aus ihren Rollen, doch findet man einige Koryphäen im ausgeschnittenen Wallsteit. Fanny Elster hat eine spanische Mantille umgehängt. Ein großer ebenfalls von Baudry ausgeführter Plafond vervollständigt die malerische Ausschmückung dieses Foyer's. Nichts Weiteres als diese Schlusskomposition! Ein lichter, azurblauer Himmel, von feinem Wölkchen getrübt, wo kleine Amoren nach einer Menge bunter Schmetterlinge und Käfer jagen. Es ist eine passende Decke für den Ort, wo allerdings nicht Kinder — denn die Habitue's des Foyer sind meistens von geartetem Alter — den statternden Sphäriden und den holden Käfern im Gazelleide mit besüßelsten Füßen nachstellen.

Die architektonische Ornamentation des foyer de la danse ist ungefähr die nämliche wie im großen Foyer. Die Wandspiegel, welche aus der Fabrik von Saint Gobain stammen und den Hintergrund des Saales einnehmen, sind das großartigste Erzeugniß, welches bis jetzt auf diesem Gebiete geliefert wurde. Sie sind jedoch nicht bloß des Luzus wegen da. In diesem Foyer üben die Damen vom Ballet am Tage sich ein, und ehe sie die Bühne betreten, probiren sie, ob Alles hier in Ordnung ist, ob der „Chausson“ am Fuße gleichsam klebt, ob die „guêtres“ forrett zugeschnürt sind und ob der Fuß die richtige Elasticität bietet. Das Alles vor den großen Spiegeln und im Gespräch mit den schwarzbestraekten Abonnés, die hier recht angenehm die Zwischenacte zubringen und erst — aber dann mit aller erwünschlichen Eile — das Feld räumen, wenn das Glockensignal den Anfang des Ballets verkündet. Denn es ist eine Staatsaffaire, die ersten Takte nicht zu veräußen.

Es ist Mitternacht. Trotz des noch herrschenden Winters ist draußen die Luft san, der Himmel mit Sternen besäet. Um das Gebäude der Oper schlängeln sich in jeder Richtung hunderte von Wagen aller Gattung, welche auf die Besucher des Musentempels warten. Auf der sich weit hinziehenden Linie der Boulevards ist es lebendiger als je. Aus zwanzig Theatern und ebensoviele Sälen und Konzerten, die nach gebotenem Genuß ihre Schlofen öfneten, strömt zu Fuß und zu Wagen eine Welt von Zuschauern herbei, die gar nicht nach Hause eilt, sondern noch gern ein paar Augenblicke flauirt. Auch in der Oper geht es zu Ende und es ist der eigentliche Moment, um den berühmten Stiegenang in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit zu genießen. Noch einige Takte und das Desfilé beginnt. Herrlicher Anblick! Die Stufen sind breit genug, um süßzig Personen in einer Reihe zu fassen, der Marmor der Dielen ist weiß wie Schnee, dafür beanspruchen die kleinen Galerien, welche den Stiegenang unterbrechen, das Recht, kunifarbig zu sein. Im ersten Stode, wo die Treppe sich nach zwei Richtungen abzweigt, bilden die Geländer einen Halbkreis. Ueber die Brüstung sehen Herren und Damen dem Desfilé wie von einer Fensteröffnung aus zu. Die riesigen Lampadarien und monumentale Lampen beleuchten die Scene. Eine halbe Stunde lang wohl rauschen die Seidentleider bequfsam über die Treppe, Millionen und Millionen in Diamanten wettestern mit dem Gastlichte. Man ist da recht wonnig gestimmt, Alles erscheint da hübsch und jung, und Herr Garnier hatte vollkommen Recht, der dreimal die Woche über die Pariser Elite abzuhaltenen Parade ein solches Feld zu überlassen.

Ueber die sich sorgsam in ihre „sorties de bal“ und „Balschicks“ einhüllenden Zuschauerinnen breitet der von Pils gemalte große Plafond sein Kolorit aus. Und jeder, welcher da über die Treppe zum ersten oder zweiten Male wandert, wird sich bewußt, daß dieses der Kunst geweihte Monument mehr verdient als eine oberflächliche Besichtigung und daß nur nach einer eingehenden Prüfung dessen Vorzüge und Mängel hervorgehoben werden können. Deshalb halten auch die Franzosen mit ihrem Urtheil zurück; sie wollen zuerst, daß ganz Europa das Haus besichtige und seine Eindrücke äußere, ehe sie das neue Gebäude ästhetisch klassificiren.

VauL d'Arcet.

Kunsliteratur.

Corenzo de' Medici, il Magnifico Von Alfred von Neumont. Leipzig, Dunder u. Hum-
blot 1874. 2 Bde. 8.



Vor achtzig Jahren erschien Will. Roscoe's Werk über Lorenzo de' Medici. Der Erfolg, den es hatte, war ein ungemeiner; heute noch schwören nicht bloß die Landleute des Liverpooler Kaufmanns auf seine Darstellung und lassen Auflage auf Auflage erscheinen, auch florentinische Geschichtsschreiber citiren Roscoe, obwohl er häufig nur Fabroni ausschreibt und sich in seinen Angaben über politische Geschichte fast nur auf Machiavell und Muratori stützt, obwohl er von florentinischer Verfassungsgegeschichte nur dunkle Ahnungen hatte. Aber es wohnt dem Buche ein Zauber inne, der sich wohl aus der Wärme, mit der bisher wenig bekannte Verhältnisse und eine eminente Persönlichkeit behandelt wurden, wie aus der Wichtigkeit der mitgetheilten literarischen Dokumente erklärt. Doch — abgesehen von den übrigen eben gerügten Fehlern des Buches — mangelte dem Verfasser auch die gerade hier so wünschenswerthe Lokalanschauung.

Die volle Kenntniß der Quellen, Benutzung bisher unbekannter und die genaueste Vertrautheit mit Vasari, Kunstentwürfen und Verfassung von Florenz, in dessen Mauern er viele Jahre weilte, machten Alfred von Neumont wie Wenige befähigt, über den großen Medicäer zu schreiben. Um so mehr mochte man Treffliches von Neumont's Werk erwarten, je dankbarer man der mannigfachen werthvollen Gaben gedenkt, die dieser Geschichtsschreiber Italiens der gelehrten Welt seit längerer Zeit spendet. Und wahrlich, die Erwartung ging auch nicht fehl, wenn man den Schatz neuer Aufschlüsse, wenn man die Fülle werthvollen Materials, die sorgfame Charakteristik Lorenzo's, die Berichtigung der zahlreichen falschen Auffassungen betrachtet, die durch die eminente Forscherkraft Neumont's gewonnen wurden. Denn um es durch wenige, aber bedeutende Namen mit einem Male zu bezeichnen, hier ist Alles verarbeitet und benützt, was D. und F. Bertii, Bigazzi, Vini, Casantrini, Desjardins, Zanfani, G. Capponi, Gelli, Guasini, del Lungo, Moreni, Palagi, Passerini, Uccelli, Villari, Cappelli, Kerwyn de Lettenhove, Volpicella und Tringhera aus den florentinischen, estensischen, neapolitanischen Archiven beigebracht, ganz abgesehen von den zahlreichen Monographien, die der Verfasser mit seltenem Fleiße und gründlichster Kritik excerpirte. In der That, hier war es nicht der Mangel, sondern der Ueberfluß an Quellen, welcher die Aufgabe des Geschichtsschreibers erschwerte. Der Verfasser selbst sagt, es wäre ihm ein Leichtes

gewesen, das Detail zu häufen, und meint, er habe sich oft Gewalt anthun müſſen, um nicht die Grenzen zu überſchreiten, die er in Rückſicht auf weitere Kreiſe ſich und ſeiner Vorliebe für Florenz bei der Ausarbeitung zu ſtecken genöthigt geweſen iſt. — Wir aber meinen, er habe ſich nicht immer Gewalt angethan, ſein Buch — ſo trefflich die Forſchung, ſo dankenswerth die Reſultate ſind — leidet an dem zu Viel des Details, es fehlt die Ruhe der Darſtellung, vor Allen aber die eigentliche Geſtaltungskraft. Wir finden keine Bilder, auf denen unſer Blick bewundernd oder doch intereſſevoll weilen und austrauchen könnte, Perſönlichkeit wechſelt mit Perſönlichkeit oder beſſer Name mit Name, bevor wir auch nur irgendwie mit den Leuten vertraut oder bekannt geworden ſind. Es giebt hier keine Ruhe, aber auch keine Abwechſelung, keine Körper und keine Farbe, nur Konturen und Zeichnung der Umriſſe. Ein phantaſievoller Kopf allerdings wird bald aus dem koſtbaren, ſauber zuſammengeſtellten Material ſich die fehlenden Bilder ſchaffen, die excerptenmäßig zuſammengeſtellten Notizen ordnen ſich in ſeiner Seele bald zu lebensvollen Geſtalten, mit denen man zu verkehren meint, die man vor ſich zu ſehen glaubt. Aber der hochverehrte Verfaſſer hat nichts dazu gethan, die Geiſter, die in den Pergamenten ſchlummern, durch die Macht der Phantaſie zu neuem Leben zu erwecken. Wie Peralkes im Hades muß auch der Hiſtoriker die bleichen Schatten mit ſeinem Blute tränken, auf daß ſie Kunde geben von ihrem einſigen Sein. — Der weſentliche Uebelſtand der Neumont'schen Darſtellung wird ſo recht erſichtlich, wenn wir ſeine auf meiſterhafter Forſchung und eminenter Gewiſſenhaftigkeit beruhende Schilderung geiſtiger Strömungen, ſeine Zeichnung von Perſönlichkeiten mit denen von L. v. Hauke und Burdhardt vergleichen. Welch ein Leben in den Büchern der Legenden! Wie nahe heimlich erſcheinen aus den Blättern der Rantſchen Werke längſtverſtorbene Generationen empor und weiſen uns mit deutlicher Beſtimmtheit ihre Züge, und hinwiederum, wie trefflich weiß Burdhardt und die Männer der Renaissance und die von ihnen geſchaffenen Bildungſphären mit all' der überreichen Vielgeſtaltigkeit des Details plastiſch hinzuzaubern! Vieles von dem, was wir Modernen zweifellos vor der Hiſtoriographie der Alten voraus haben, fehlt in Neumont's Werk, es iſt ein rechtes Muſterſtück der ſchulgerechten Geſchichtſchreibung, zahlloſes Detail nach Kategorien wohlgeordnet, aber es fehlt die rechte Wirkung, jene hinreichende Wirkung, die u. A. Gregorovius durch ſeine geäußerten Schilderungen auf ſeine Leſer ausübt. So wird denn das Werk Neumont's ſich niemals jene weiten Kreiſe erobern, die ſich jenen obengenannten Werken erſchloſſen; der kleinen Gemeinde aber, die dem objectiv gehaltenen, einfach referirenden Opus Neumont's getreu bleibt, die ſich die Mühe nicht verdrießen läßt, ſich von dem langſamen Fluſſe der Darſtellung tragen zu laſſen, wird ſich — deſſen bin ich durch eigene Erfahrung gewiß — in ihm eine Fülle intereſſanter Entdeckungen, eine lange Reihe methoſwürdiger Perſönlichkeiten darbieten. Aus dieſer Fülle ſei Weniges hervorgehoben, was allein ſchon den Werth des Buches andeuten mag.

Nicht die Verfaſſungsfragen, nicht die Parteikämpfe — ſo meiſterhaft ſie auch dar- geſtellt ſind — intereſſiren uns hier vorwiegend; wir möchten ein Bild des damaligen Florenz gewinnen mit ſeinen Bauten und Kunſtſchöpfungen, mit ſeinen Gelehrten und Dichtern.

Im vierten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts war Florenz eine Stadt mit engen Gaſſen und wenig Plätzen, aber die Straßen waren gut gepflaſtert, die Mehrzahl der Häuſer aus maſſivem Stein. Ueberall ragten in die Straßen die Dächer der Zuben hinein und verengerten dieſelben, ringsum aber ſchützten ſtattliche Mauern das von Wohlhabenheit zeugende Gemeinweſen. Hart an den Thoren Spitaler, Doſpize und Leproſenhäuſer, weiter hinaus die Klöſter, oft ſehr maſerich auf Hügeln gegründet, und noch weiter ſort in der blühenden Arnoebene zahlloſe Villen, von denen Lodovico Arioſto ſang, ſie wären ein zweifaches Rom an Umfang übertragen, wenn ſie von einer Mauer umſchloſſen würden. Nicht bloß an maſerich Wirkung und künſtleriſchen Schmuck wurde bei der Anlage der Villen gedacht, ſondern auch an Sicherung gegen feindlichen Ueberfall. Das war das Florenz der Giotto und Cimabue, des F. Brunelleſco, Ghibelle und Maſaccio; es war auch das Lorenzo's de' Medici, der am 1. Januar 1449 geboren ward. Er war nach Neumont's Schilderung „ein Mann über Mittelgröße, breit von Bruſt und Schultern, kräftig gebaut und gelenk von Gliedern. Seine Züge

waren unschön, das Gesicht schwach, die Nase eingedrückt, das Kinn edig, die Farbe saßl. Der Geruchssinn fehlte ihm und die Stimme war hart.“ Aber er war voll Kraft und Ausdauer, schon als Knabe sehr ernst und außerordentlich gelehrt, daneben durch die Mutter zur Wohlthätigkeit ermuntert; eine seiner Passionen war die Kesselfucht. Wer aber wüßte nicht, daß Gelehrte und Künstler die Hauptgesellschaft in dem Hause der *Bia Farga* bildeten? Wer wüßte nicht, daß hier das Absteigequartier von Fürsten und vornehmen Frauen war, denen das Quartier in *S. Maria Novella* zu düster war? Wer wüßte auch nicht, wie glücklich Lorenzo aus der Verschönerung der Pazzi gerettet ward? Aber es muß hier doch bemerkt werden, daß die von Reumont benützte Aufzeichnung Filippo Strozzi's über das Attentat zu den instruktivsten gehört. — Weitans am anziehendsten ist die Verührung Lorenzo's mit Literatur und Kunst und ihren Pflegern. Ihr hat Reumont sein viertes Buch (S. 517—604) gewidmet. Er behandelt darin die Anfänge des Humanismus; der Widerstreit zwischen Renaissance und Christenthum macht sich auch hier geltend; Florenz gebührt der Ruhm, Sachwissenschaft und eigentliche Literatur vereinigt zu haben; hier blühte auch der Unterricht in den klassischen Sprachen, Giev. Malpaghini von Ravenna, Petrarca's Hausgenosse, lehrte lateinische Sprache und Literatur, Manuel Crivijoloras aber ist der eigentliche Begründer des griechischen Unterrichts; mit welcher Gesinnung die Florentiner den byzantinischen Gelehrten aufnahmen, zeigt das Wort des Staatskanzlers Salutato, der ihm u. A. schrieb: „Luch hat Gott nach Vatium geführt, . . . wer weiß, ob nicht auch mir, wie Cato, beschieden ist, im Greisenalter Kenntniß der griechischen Literatur zu erlangen und die Früchte des Studiums derselben mit den heimatlichen zu verbinden.“ Ueber die Vornehmsten fanden an den neuen Studien Freude und schlossen sich dieser Bewegung an, die eben Studien wurden Manchem im Glück und im Unglück, wie im Exile, treue Lebensgefährtin. Florentinische Staatsmänner lesen die griechischen Klassiker und übersetzen sie in ihren Mußestunden, wie Palla Strozzi; viele Florentiner gingen nach dem Osten, nicht nur um Handschriften, Münzen, Kunstwerke, Inschriften zu sammeln, sondern um die Literatur und Sprache im Lande zu studiren. Hier in Florenz wirkte noch im hohen Alter als Kanzler Poggio Bracciolini, er, „der glücklichste Entdecker, den die Welt auf literarischem Gebiete kennt, ein ächtes Kind seiner Zeit in literarischen Kämpfen, in der Malebicenz, in ausföhrigen Vügen und Hülfsreden, in der Kraft- und Friedlosigkeit. Bei ihm findet sich die größte Empfänglichkeit, das lebendigste Gefühl für die Größe und Glorie der Römerzeit, das Petrarca besetzt hatte, er schob das Rom der Mirabilien bei Seite“; dazu half ihm freilich auch die reichere Kenntniß der Monumente. Lionardo Bruni, der Historiker von Florenz, wie ward doch er geehrt! Nach Art der Alten krönte man seine Leiche mit dem Lorbeerkränze. Und wieder jener schlaue Camaldulenser Fra Ambrogio (Traversari), jedem wissenschaftlich Strebenden ein Freund und Helfer, in dessen Zelle sich die edelsten und bedeutendsten Männer von Florenz versammelten. „Wer in den Säulenhof des Camaldulenser Klosters tritt, wird durch Ambrogio's Wärmehülste an die Zeit erinnert, als von hier glänzende Geistesstrahlen ausgingen, welche die Häuser der florentiner Patrijger und durch dieselben die Welt erleuchteten.“ Ambrogio's Schüler N. Niccoli, der seltsame Hagestolz, der größte Bücherenthustast seiner Zeit, der überall Agenten und Kopisten beschäftigte, und Carlo Marsuppini, wie haben diese Beiden dahin gewirkt, Bibliotheken aufzustellen, Kläster zu übersehen und zur Uebersetzung anzuregen! Neben ihnen glänzt Gianozzo Manetti, ein rechtes Spiegelbild der Kultur jener wundersamen Zeit, Latein sprach er so fertig, daß er aus dem Stegreife eine elegante Begrüßungsrede halten konnte, auch hebräisch lernte er und disputirte mit jüdischen Gelehrten. Man sagte ihm nach, er könne drei Bücher auswendig herjagen: die Paulinischen Briefe, Augustin's Gottesstadt und die Ethik des Aristoteles. Fest hielt dieser Gelehrte am christlichen Glauben; Andere dachten anders, Rinaldo degli Albizzi war es, der den Satz auszusprechen sich nicht scheute: Die Wissenschaft steht mit dem christlichen Glauben im Widerspruch; später äußerte dies auch Pietro Pomponazzo und belegte seinen Ausspruch mit Sätzen des Aristoteles. — Noch viele interessante Charakterköpfe könnten aus der Reumont'schen Darstellung aufgewiesen werden, u. A. der des genialen und doch so gemeinen großen Physiologen Francesco Filelfo; doch kann diese Anzeige hier so wenig verweilen, wie bei dem übrigen Inhalte des II. Bandes, der in eingehender Weise das Verhältniß der Medici zu Literatur und Kunst dar-

stellt. Der erste Abschnitt schildert Lorenzo als Dichter, die weiteren Kapitel sind höchst werthvolle Beiträge zur italienischen Gelehrtengeschichte und zur Geschichte des Humanismus überhaupt. Vieles davon giebt gute Ergänzungen zu Voigt's so schön geschriebenen Bunde über die Renaissance. Wir begegnen hier dem auch im erasmischen Kreise beliebten Marsilio Ficino, Ehr. Landino, Luigi Pulci, dem großen Polizian, dem Ermolao Barbaro, wie dem berühmten Pico von Mirandola, wir hören von Dante's Studium und den ersten Trüben der Divina Commedia, von der Universität Pisa, von Handschriften, Editionen und von platonischen Symposien. — Den Lesern dieser Zeitschrift werden namentlich diejenigen Abschnitte zur Lectüre empfohlen werden müssen, die von der architektonischen Thätigkeit Lorenzo's, von der Pflege der Sculptur und Malerei unter seiner Herrschaft handeln. Es ist das eine ziemlich eingehende Monographie (II, S. 150—230), die uns u. A. das große Interesse und ungewöhnliche Kunstverständnis Lorenzo's zeigt. Aber freilich das herrlichste Bauwerk, das zu Florenz zu seiner Zeit entstand, ist nicht für ihn, sondern für die Strozzi errichtet worden. Der Palast Strozzi, das Hauptwerk Benedetto's da Majano, das vollendetste Werk der Palastarchitektur, beschreibt Neumont's Buch ziemlich genau, es giebt eine Genesis des Baues und schildert seine volle Erscheinung, ebenso die unvollendet gebliebenen Bauten von Sta. Maria del Fiore und Sto. Spirito. Auch über Andrea del Verrocchio, die Meister seiner Zeit, über Mino da Fiesole und seine Ornamentik, über Kunstscherei, Goldschmiede und Stempelschneidekunst, über die medicaischen Wemmenjamslungen und die Maler jener Tage finden sich natürlich zahlreiche, sehr instructive Notizen. Neumont sieht in Domenico Ghirlandajo's Leistungen das Höchste, was in jener Zeit in der Malerei geleistet wurde. „Was ihm an Idealismus abgeht, ersetzt er durch Naturstudium und Individualisierung und durch jenen ausgebildeten Formensinn, der überall mit würdevoller und doch natürlicher Erscheinung verbunden ist und aus der Realität das wirklich Berlebende ausscheidet. In seinen figurenreichen und auf einen großen, oft feierlichen Eindruck ohne Zwang noch Geduldigkeit berechneten Darstellungen aus der evangelischen und Heiligengeschichte befinden wir uns, ohne daß uns etwas Fremdartiges stört und ablenkt, in dem Florenz seiner Zeit. Wir stehen inmitten seines zugleich behaglichen und glänzenden, heitern und geschäftigen Lebens, inmitten seiner thätigen und thätigen Bürger und seiner anstandsvollen schönen Frauen, in jener Stadt, welche, wie die ohne Zweifel von Polizian herrührende Inschrift des Bildes der Engelercheinung vor Zacharias im Chor von Sta. Maria Novella sie preist, schön und geehrt und reich war durch Wassenerfolge, Kunstschätze, Bauten und Ueberfluß bei Gesundheit und Frieden. Es ist gewissermaßen die monumentale Verherrlichung der späteren Jahre Lorenzo's de' Medici.“ Diesen Bemerkungen reihen sich andere über Miniaturmalerei, Mosaike, und wenige Notizen über Buonarroti und Lionardo da Vinci an.

Schon die flüchtige Titelangabe der einzelnen Kapitel giebt einen Einblick in das bedeutende Verdienst, das sich Neumont als Forscher auf's Neue erworben, und zugleich auch den Beweis, wie wunderbar das Genie des einen Mannes, des italienischen Feinsichters, allüberall frische und großartige Schöpfungen erstehen ließ und anregte. Wahrscheinlich, Angelo Poliziano sang mit Recht bei Lorenzo's Tode:

Vom Pfluge liegt da jäh gelüßt
Der Lorbeer, Stierde dieser Welt,
Der Lorbeer, den der Mufen Chor
Und Nymphen pries vor unserm Ohr;
In dessen Schatten Poesie
Und alles Schönen Harmonie
In froher Fertigkeit gedieh.

Wien, December 1874

Adalbert Horawitz.

Das Leben des Michelangelo Buonarroti, geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Zum ersten Male in's Deutsche übersetzt durch Rudolph Baldel. (Quellenhistorien für Kunstgeschichte und Kunstschicht des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von K. Eitelberger v. Eitelberg. Bd. VI.) Wien, B. Braunmüller. 1874. VI und 160 S. 8.

Da der verehrte Mitarbeiter, welcher das kritische Referat über Eitelberger's bekannte Quellenammlung freundlichst übernommen hat, leider durch andauernde Krankheit an der Besprechung der neueren Bände bisher gehindert wurde, so nehmen wir Anlaß, des oben bezeichneten Theiles im diesmonatlichen Hefte besonders zu gedenken. Der vierhundertjährige Geburtstag Michelangelo's wird Manchem der Leser den Wunsch nahe gelegt haben, das Leben des großen Meisters sich zu vergegenwärtigen. Condivi's Biographie, die hier zum ersten Mal in deutscher Uebersetzung vorliegt, — und zwar in einer Uebersetzung, deren Autor sich mit richtigem Takt ungeschwämmt Treue zur ersten Pflicht machte, — ist für diesen Zweck empfehlenswerther als irgend ein anderes Bsch. Kann sie sich auch an Reichthum des Inhalts und Schmuck der Darstellung nicht mit Vasari's Lebensbeschreibung Buonarroti's messen, so ist sie derselben dafür an schlichter Sachlichkeit und Zuverlässigkeit unweifelhaft überlegen: eine Thatfache, die ja Vasari selbst, trotz der geringschätzigen Meinung, die er von Condivi's Buch zu hegen vorgiebt, dadurch anerkennt hat, daß er in der zweiten Ausgabe seines Werkes zahlreiche Mängel und Fehler der ersten auf Grundlage von Condivi's Arbeit verbesserte. A. Ug hat dies Verhältniß dadurch im Einzelnen festgestellt, daß er der Uebersetzung Baldel's (außer den ergänzenden Notizen zu Condivi von Ticiati und einem Auszuge aus Benedetto Varchi's Leichenrede auf Michelangelo) eine genaue Vergleichung der beiden Ausgaben Vasari's mit Rücksicht auf Condivi's Biographie hinzufügte.

Wenn diese kritische Textvergleichung sich vorwiegend an die gelehrten Leserkreise wendet (es sind dabei die Texte in der Sprache der Originale citirt), so dienen dagegen die andern Beigaben des Buches wesentlich dazu, dem größeren Publikum der Künstler und Kunstfreunde, für welche ja die Eitelberger'sche Sammlung schon als Uebersetzungswert mit berechnet ist, die Biographie des Condivi durch Erläuterungen und Uebersichten näher zu bringen. Eine dieser Uebersichten stellt, auf Grund der Le Monier'schen Vasari-Ausgabe, die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben und der Zeit Michelangelo's chronologisch zusammen. Eine zweite, ganz besonders dankenswerthe, giebt ein Verzeichniß der von Condivi erwähnten Werke des Meisters unter Hinzufügung der Textstellen und der gegenwärtigen Aufbewahrungsorte der Werke, falls dieselben nicht (wie es leider bei nicht wenigen der Fall ist) verschollen sind. Dazu kommt noch die der Einleitung angehängte Liste früherer Ausgaben des Condivi, ferner eine Stammtafel der Medicäer, ein sorgfältiges Namen- und Sachregister und endlich — als Nachtrag, der mit dem siebenten Bande der Quellenhistorien ausgegeben wurde, — ein Verzeichniß von Druckfehlern und anderen Verbesserungen, welche sowohl im Text als in den erläuternden Anmerkungen zu demselben sich als notwendig herausgestellt haben. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß dem Leser mit der Uebersetzung des Autors zugleich ein reichliches Handwerkszeug geboten wird, um ihn mit Genuß und Nutzen studiren zu können.

Indem wir das Buch für diesen Zweck hiermit auf's beste empfohlen halten, wollen wir nur bei wenigen Punkten etwas länger verweilen, die für die kritische Würdigung von Michelangelo's plastischen Schöpfungen beachtenswerth sind. Von dem bisher für verschollen gehaltenen S. Giovannino ist im ersten Aufsatze dieses Hefes der Zeitschrift die Rede. Gleich wie jenem Werke gedenkt Condivi (Kap. 17) des Antheils Michelangelo's an der Arca di San Domenico zu Bologna. Er sagt (Uebers. von Baldel, S. 21):

„Eines Tages, als er ihn (Altebranti den Michelangelo) durch Bologna führte, ging er mit ihm, die Arca des S. Domenico zu sehen in der diesem Heiligen geweihten Kirche, woran zwei Figuren aus Marmor setzten, nämlich ein heiliger Petronius und ein Inceuder Engel mit einem Kinde in der Hand; er frag nun den Michelangelo, ob er es sich getraute, sie zu machen, und da er mit Ja antwortete, bewirkte er, daß sie ihm zu machen gegeben wurden, für welche er ihm 30 Dukatens auszahlte ließ, für den heiligen Petronius 15, für den Engel 12. Es waren die Figuren drei Palmten hoch und können noch an demselbigen Orte gesehen werden.“

Basari, der in der ersten Ausgabe seines Buchs von Michelangelo's damaligem Aufenthalt in Bologna kein Wort weiß, berichtet in der zweiten ziemlich ausführlich darüber und sagt von des Künstlers Antheil an der *Arca di S. Domenico*, im Wesentlichen Condivi's Worte wiederholend (Höfster's Uebers., Basari v. Schorn, V, S. 270), Folgendes:

„Eines Tages als Altovranti mit ihm ging, das Grabmal des h. Dominicus zu sehen, das, wie man sagt, von den beiden alten Bildhauern Giovanni Pisano und nach ihm von Meister Niccolò dall' Arca gearbeitet ist, und an dem ein Engel fehlte, der einen Leuchter zu tragen hat, und ein heiliger Petronius, Figuren von ungeschätzbarer Schönheit, fragte ihn Altovranti, ob er wohl Lust habe, sie zu arbeiten; und Michelangelo sagte: Ja. Man gab ihm Marmor und er führte sie so gut aus, daß es die besten an dem Orte sind; Herr Francesco Altovranti aber ließ ihm dreißig Dukatens für beide ausbezahlen.“

Der neueste deutsche Biograph Michelangelo's, H. Grimm, berichtet selbstverständlich auch von diesen Arbeiten. Er sagt (Leben Michelangelo's, 4. Aufl. I, S. 136):

„Es handelte sich zunächst um zwei, Kandelaber tragende Engel, von denen einer halb vollendet war, während der andere noch ganz fehlte. Michelangelo erweiterte, er getraute es sich wohl. Man gab ihm dreißig Dukatens; zwölf für Beendigung der einen, achzehn für die neue Figur.“

Bei Grimm sind also aus dem h. Petronius und dem einen kandelaberhaltenden Engel, von denen Condivi und Basari berichten, zwei Engel geworden, von denen Michelangelo den einen fertig, den andern ganz neu gemacht haben soll. Es wird vielleicht Niemand naiv genug sein, sich nach einer Quelle für diese „einfache Verdoppelung“ umzusehen. Eitles Bemühen! Die Geschichte zeigt eben nur wieder, wie Herr Prof. Grimm die Texte zu lesen pflegt. Doch das wußten wir schon längst. Wichtiger ist die Frage: Welcher von den Engeln, welche die *Arca di S. Domenico* zieren, ist der von Condivi und Basari erwähnte Engel Michelangelo's? Und da sind wir, wenn uns nicht Alles trägt, in der glücklichen Lage, Herrn Grimm einmal bestimmen zu können, — einer Verichtigung nämlich, die er selbst einem früher von ihm und Anderen begangenen Irrthum hat angezeihen lassen.

Aller Welt und ebenso Herrn Grimm galt früher der Engel zur Linken vom Beschauer für die Arbeit Michelangelo's. So auch dem Verfasser der Note zu Baldes' Condivi, S. 22, dem die inzwischen von Grimm (zuerst in den Preuß. Jahrb. 1871, XXVIII, S. 86, dann in der 4. Aufl. seiner Biographie Michelangelo's, I, 137 und 496) wahrscheinlich gemachte Behauptung, daß vielmehr der Engel zur Rechten das Werk Buonarroti's sein müsse, entgegen zu sein scheint. Herr Grimm stützt seine Verichtigung auf das vergleichende Studium der Abgüsse beider Engel, von denen der eine (der zur Rechten) sich im kronprinzlichen Palais zu Berlin befindet, und außerdem auf eine Stelle in einem alten Bologna'ser Memorienbuche. Wir behalten uns unsere Entscheidung über die Frage bis zu einer autopsischen Untersuchung der Originale vor, zu der es der Biograph Michelangelo's merkwürdiger Weise auch bei Abfassung der 4. Aufl. seines Buches noch nicht gebracht hatte. Bemerken wollen wir hier nur noch, daß uns selbst auf Cicognara's recht ungenügender Tafel (*Storia della scultura*, II, 52) der Engel zur Rechten des Beschauers weit mehr von dem Stil Michelangelo's zu besitzen scheint als der zur Linken, der neuerdings in Photographien und Holzschnitten (u. A. auch in Kükle's *Gesch. d. Plastik*) wiederholt abgebildet wurde. Auch die Notiz ist vielleicht nicht ganz überflüssig, daß der Holzschnitt in der französischen Uebersetzung des trefflichen Buches von Perrens „*Tuscan sculptors*“ (Paris 1869, I, 367) nur eine im Gegensatz ausgeführte Nachbildung der eben erwähnten Reproduktionen ist, nicht ein Bild des Engels zur Rechten.

Einen Schritt weiter glauben wir in einer zweiten Angelegenheit gehen zu dürfen, nämlich in der Kritik der bekannten *Madonna von Brügge*. Schon bei der Betrachtung des Originals waren uns vor Jahren Zweifel an der Echtheit desselben aufgestiegen. Die wiederholte genaue Prüfung des unlängst angefertigten Gypsabgusses und die Vergleichung desselben mit den sicher beglaubigten Skulpturwerken Michelangelo's, welche das Oesterreichische Museum fast vollständig in Abgüssen besitzt, haben diese Zweifel zur völligen Ueberzeugung von der Unechtheit der Brügger *Madonna* gehiebert. Bisher kennen wir keinen Sachmann, sei er nun Kunstforscher oder Künstler, der diese Ueberzeugung vor dem Werke selbst nicht getheilt hätte, nachdem er unsere Gründe gehört. Hier sind sie:

Condivi und nach ihm Vasari — denn in der ersten Ausgabe spricht letzterer auch von diesem Punkte gar nicht — erwähnen unter den Sculpturwerken des Michelangelo einer nach Flandern gekommenen Madonna. „Er goß“, sagt Condivi (Uebers. v. Balder, S. 30) in Bronze auch eine Muttergottes mit ihrem Sohnelein auf dem Schooße, welche von einigen flandrischen Kaufleuten, den Mescheroni, einer in ihrer Heimath höchst angesehenen Familie, ihm um 100 Dukaten abgelaufen und nach Flandern geschickt wurde.“ Vasari (Uebers. v. Förster, V, S. 283) drückt sich folgendermaßen aus: „In Bronze arbeitete Michelangelo ein Medaillon mit einer Madonna, auf Begehren einiger flämischer Kaufleute, de' Mescheroni mit Namen und sehr angesehen in ihrem Vaterlande; sie zahlten ihm dafür hundert Scudi und schickten es nach Flandern.“

Beide Biographen sprechen also aufs bestimmteste von einem Bronzeweerk, Vasari mit dem Zusatz, daß es ein Medaillon („un tondo“) in Bronze gewesen sei. In früherer Zeit begnügte man sich zu sagen: „Von diesem Bronzemedailon ist uns nichts bekannt“ (Förster a. a. O., Note 46). „Non si sa qual fortuna abbia avuto questo bronzo“ heißt es in Le Menier's Vasari, XIII, 176, 3. Der Erste, der den unglücklichen Einfall hatte, die in weißem Marmor gearbeitete Madonna der Notre-Dame-Ricche zu Brügge mit jenem Werke Michelangelo's zu identificiren, war meines Wissens der Engländer Harford („The Life of Michel Angelo, London 1858, II, 215); und ihm sind Grimm, (Leben Michelangelo's 4. Aufl., I, 215) Weltmann, (Zeitschr. f. bild. Kunst, I, 223) u. A. nur allzu bereitwillig gefolgt.

Das Nächste, was zu diesem Ende sich als nöthig erwies, war die Uebersetzung der citirten Quellen. Nicht nur der „leichtsinnige“ Vasari (Dr. Prof. Grimm nennt ihn so!), sondern auch Condivi, der sonst so zuverlässige, nüchternere Condivi mußten diesmal geirrt, sie mußten aus der Marmorgruppe ein Bronzerelief oder doch einen Bronzegenuss gemacht haben. Ist diese Unterstellung gerechtfertigt? Was Condivi betrifft, entschieden nicht! Wir wüßten keinen einzigen Fall zu nennen, in dem er das Material eines und noch erhaltenen Werkes Buonarroti's falsch angegeben hätte. Wir sind also subjectiv nicht berechtigt, in dem vorliegenden Falle an seiner Zuverlässigkeit zu zweifeln. Und wir sind dies objectiv noch viel weniger. Trüge die Madonna von Brügge wirklich den klar ausgeprägten Stempel der Autorschaft Michelangelo's: dann allerdings läge die Sache anders. Aber dies ist durchaus nicht der Fall. Die Madonna von Brügge besitzt im Typus und in der Haltung der Maria, in einigen Motiven der Gewandung, in der Art der Composition, welche auf möglichsten Zusammenhalt großer Massen hindrängt, allerdings manche an Michelangelo's Stil erinnernden Züge. Aber alle diese Eigenthümlichkeiten sind auch einem Nachahmer erreichbar. Das jedoch, was keinem Nachahmer je gelingt, die Meisterschaft der Ausführung, der untrügliche Zug der Hand, das Lebensgefühl und das aus jedem Detail und entgegenliegende Verständnis der Natur, das Michelangelo's Werken ihren unvergleichlichen Reiz verleiht: kurz das Gepräge der Originalität fehlt dem Werke durchaus, wie jeder schärfer eindringende Blick von Neuem bestätigt. Am besten sine noch Maria's linke Hand und ihr Kopf, obwohl auch dieser mit dem ersten schmerzgebeugten Ganpfe der Madonna der Pietà in S. Peter nicht im Entferntesten verglichen werden kann. Geradezu kleinlich und schülerhaft ist aber der Kopf des Kleinen, sowie dessen Körper knochenlos und getrocknet. Eine besondere Schönheit von Michelangelo's Gestalten ist die auf der genauesten anatomischen Kenntniß beruhende Bildung des Halses.*) Bei beiden Figuren der Brügger Madonna ist dieser Theil ganz leblos. Als nicht minder flau und schematisch erweist sich die Behandlung der Haare. Man vergleiche nur den Haarwuchs des Cupido im South-Kensington-Museum und den Kopf des David mit diesen flach und conventionell hingearbeiteten Haaren des Christuskindes von Brügge: ein größerer Abstand ist nicht denkbar. Endlich die Gewandung! Condivi hebt einmal (bei der Schilderung des Moses) das Hindurchscheinen der Körperformen durch die Gewandmassen, ganz im Sinne der Antike, als eine besondere Schönheit der Sculpturwerke seines Meisters hervor. Kein merkwürdigeres und schöneres Beispiel giebt es dafür als die Pietà in S. Peter. Sie ist in reiche Gewandung eingehüllt; und

*) Wir verdanken diese Notiz einem ausgezeichneten Wiener Bildhauer, der seit längeren Jahren die Werke Michelangelo's eingehendem Studium unterzogen hat.

doch wie klar wird uns jede Form und Bewegung darunter! Wie naturgemäß und edel zugleich ist der ganze Haltungenwurf behandelt! An der Madonna von Brügge haben selbst ihre Bewunderer nicht alle Theile der Gewandung ansprechend finden können. Wir behaupten, daß Einzelnes daran ganz un schön, dem eben erwähnten, von Condivi gerühmten Principe völlig widersprechend ist. So vor Allem die Gewandmasse neben dem rechten Fuße der Madonna (von links zu betrachten), in deren bauschigen, unverstandenen Massen Niemand eine Spur des darunter versteckten Körpers wird entdecken können. In welcher Weise Michelangelo eine ganz ähnliche Aufgabe zu lösen wußte, zeigte der ebenfalls unter dem Gewande verborgene, aber doch in seiner Stellung deutlich erkennbare linke Unterschenkel der Maria in S. Peter. Daß andererseits gewisse Draperie-Motive, wie z. B. die Art der Umschleierung des Hauptes der Madonna von Brügge, an den Stil des Michelangelo erinnern, kann, wie bereits bemerkt, nichts verschlagen. Denn daß den Werke eine Komposition des Meisters zu Grunde liegt, soll ja nicht geläugnet werden. Auch wissen wir durch das Zeugniß Dürer's (Niederländische Reise, Thausung, S. 115 und 231), daß das Brügger „Marienbild von Malsbaster“ 1521 bereits an seiner jetzigen Stelle „in Unser Frauenkirche“ sich befand und für eine Arbeit galt, die „Michelangelo von Rom gemacht hat.“ Die Nachbildung muß also noch in Michelangelo's frühere Zeit, nicht lange nach Anfertigung des Bronzenerkes fallen, dessen Entstehung wir (nach Condivi, Kap. 22—23; zwischen die Jahre 1500 — 1503 setzen müssen. Worauf sich die in Le Monier's Vasari, XIII, 247, 3 mitgetheilte Tradition über den Transport der Madonna gründet, wissen wir nicht anzugeben. Es heißt da, daß dieselbe für Genua bestimmt gewesen, aber von holländischen Piraten (?) nach Amsterdam entführt, dann von einem Brügger Kaufmann gekauft und jener Kirche geschenkt worden sei. Wir legen dieser Erzählung hier keinerlei Gewicht bei. Die Hauptsache bleibt, daß die Madonna von Brügge (wie das ein in der 1. Ausgabe von Sogler's Handbuch leise angedeuteter, später unerdrückter Zweifel ganz richtig herausfühlte) nicht den Stempel der Originalität an sich trägt und daher von einer besonnenen Kritik nicht gegen das Zeugniß eines Gewährsmannes von Condivi's Art in's Feld geführt werden darf.

Wir könnten solcher Beispiele noch mehr anführen, wenn es nicht ohnehin zur Genüge bekannt wäre, wie weit wir noch von einer kritischen Geschichte der modernen Kunst entfernt sind. Die besprochenen Fälle sichern dem vergleichenden Studium der Denkmäler seine volle Bedeutung, aber sie mögen zugleich daran erinnern, das uns die literarischen Quellen als die sichersten Führer auf diesem oft schlüpferigen Boden dienen können. Und einen solchen Führer haben wir in Condivi durch Baldek's Uebersetzung für die deutsche Literatur gewonnen.

C. v. L.



Andrea Mantegna im Museum zu Tours.

Wer die Provinzen Frankreichs bereist, wird staunen, daß nicht nur die großen Städte, sondern auch die kleinern, wenn sie irgendwie Bedeutung haben, schätzwürthe Museen ¹⁾ besitzen. Das ist der Initiative des Alles umfassenden, jugendlichen Genius des Consuls Bonaparte zu verdanken. Durch Dekret vom vierzehnten Fructidor des Jahres VIII rief er die Provinzialmuseen in's Leben und ließ bald darauf 846 Bilder unter dieselben vertheilen. Als dann später das Kaiserreich ganz in der äußeren Politik aufging, behandelte der Imperator mit der inneren Politik auch die weitere Organisation seiner Schöpfung stiefmütterlich. Noch einmal wurden zwar, durch Dekret vom fünfzehnten Februar 1811, ²⁾ 209 Bilder in die Provinzen gesandt; damit hatte aber das Interesse für sie ein Ende. Auch unter der Restauration und Julirregierung wurden die Provinzialmuseen vernachlässigt, und erst die Februarrevolution und das zweite Kaiserreich gaben ihnen neuen Schwung. Seitdem wählt die Regierung alljährlich im Salon für eine bedeutende Summe Geldes Bilder aus zu Kauf und Frommen des Kunstlebens in den Provinzen.

Heute haben wir es mit dem Museum von Tours zu thun. Obgleich Tours nicht im Dekret vom 14. Fructidor bedacht wurde, und seine Sammlung eine rein municipale Schöpfung ist, bietet sie dennoch viel Bedeutendes. Sie wurde nämlich von Paris aus unterführt. In zwei Sendungen erhielt Tours 35 Bilder, und in der zweiten vom 2. März 1806 befanden sich die zwei Predellenstücke Mantegna's, die 1798 nebst dem Madonnaenbilde und der Kreuzigung nach Paris geschleppt und ein Jahr später daselbst öffentlich ausgestellt worden waren. Die Kreuzigung blieb im Louvre, und das Madonnaenbild ward 1815 nach Verona zurückgebracht, wo es an seinem ursprünglichen Platze in S. Zeno aufgestellt ist. Vasari ³⁾ citirt diese Werke nur flüchtig. Sie sind auf Holz a tempera gemalt, und beim ersten Anblick machen sie einen ziemlich intakten Eindruck. Bei näherem Ansehen hingegen merkt man viele Retouchen. Auf dem Auferstehungsbilde sind besonders am Himmel Uebermalungen sichtbar; die Augen sind theilweise modern, einige sogar, z. B. die Augen Christi, von der Bandalenhand schamloser Revolutionäre durchstoßen. Auf dem anderen Bilde ist der obere Rand in der Höhe von etwa 0,04 M. stark restaurirt und übermalt. Obwohl die Restauration 1855 von geschidter Hand geleitet wurde, fürchte ich sehr, daß die beiden Bilder nicht dauern. Sie sind zu arg vom Vandalismus mitgenommen, und als es an's Restauriren ging, war es eben theilweise schon zu spät. Wären sie nicht in die Provinz verschlagen worden, so würden sie vielleicht nie Nothheiten ausgeht gewesen und eben so gut erhalten sein wie das Pendant im Louvre.

Gethsemane. (Nr. 249 im Museum zu Tours; H. 0,64, Br. 0,57). Rechts im Vordergrund die drei schlafenden Jünger zeugen von sorgfältigem Studium nach der Natur. Das Moment des Schlafens ist meisterhaft wiedergegeben. Während der Eine völlig ausgestreckt auf dem Leibe liegt, den Kopf nach rechts gewendet, ruht der Andere auf dem Rücken und stützt das Haupt auf einen Stein, worauf er sich mit dem Zipfel seines Mantels ein Schlummerkissen bereitet hat; die eingelegenen Beine bilden mit den Schenkeln fast einen rechten Winkel. Der dritte Jünger lehnt mit dem Rücken an einen Felsblock, den Kopf auf die Rechte gestützt. Sein Schlaf scheint unruhiger zu sein als der seiner Kameraden: spasmatifch zuckt sein Haupt,

1) Vgl. „Les musées de province“ von Clément de Ris.

2) S. den *Moniteur* vom 22. Februar 1811.

3) Vasari, V. 165, 166.

und der Mund ist halb geöffnet, wie wenn er schreien wollte. Hinter ihnen kniet Christus und betet mit Inbrunst, die Elbogen auf einen Stein gelehnt. Der Engel Gottes schwebt in der rechten Ecke aus Wolken auf ihn zu und bietet ihm den Leidensstachel dar. Links in der Ferne erblicken wir den Verräther Judas mit seiner Schaar, und den Hintergrund bildet die Stadt Jerusalem mit Tempel und Thürmen. Die Landschaft ist kahl und felsig, Gras- und Mattwuchs mager; hier und da Oliven in Blüthe und Weinstöcke, die Früchte tragen.

Die Auferstehung¹⁾ (Nr. 250 im Museum zu Tours; H. 0,68, Br. 0,92). Die Komposition dieses Bildes ist sehr symmetrisch. In der Mitte steigt Christus, von Cherubim umschwebt, aus dem Grabe, die Standarte der Auferstehung in der linken Hand, die rechte zum Segen erhoben. Während der eine Fuß noch im Grabe weilt, setzt er den linken auf die Schwelle des Sarkophags, der einfach, aber nach antilem Vorbilde gezeichnet, in einer kolossal plumpen Felsgrube steht. Die erschrockenen Wächter lassen ihre Waffen fallen und laufen nach allen Seiten auseinander. Links sieht man drei Krieger, rechts und zu Füßen des Grabes je zwei, die ihr Antlitz zu verbüllen suchen. Der äußerste Krieger rechts, ein alter härtiger Mann, trägt einen Schild nach antilem Muster, auf dem wir, von einem Lorbeerkranz eingefasst, die Inschrift lesen: S. P. Q. R. (Senatus populusque romanus.) Der Krieger links, der in der rechten Hand eine Lanze hält und die linke auf die Hüfte stützt, hat dasselbe Profil wie auf der Kreuzigung im Louvre der Soldat — eine Halbfigur — zu Füßen des Kreuzes. In der Ferne die Stadt Jerusalem.

Die beiden Bilder stimmen in Komposition und Technik mit dem Pariser Predellenstücke überein. Beim Komponiren folgt hier der Meister vorwiegend dem symmetrischen Prinzip. Seine Figuren sind sicher gezeichnet und theilweise in den feinsten Vertiefungen. Höchst interessant ist, wie er nach seiner Charakteristik und pathologischen Leben sucht; gerade an der Gruppe der schlafenden Jünger wird das recht klar. Mantegna hat über dem Studium der Antike die Natur durchaus nicht vernachlässigt, und ganz unberechtigt sind die Vorwürfe, daß er erstere slavisch nachgeahmt. Allerdings bedingt sie sein künstlerisches Wesen; allein er übersetzte sie in's Malerische. Seine Skizzenbücher mögen voll gewesen sein von antiken Studien und Entwürfen; ging er aber an's Schaffen, so arbeitete er frei, wie es einem Meister geziemt. Die antiken Motive, die er längst in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, erklangen auf seinen Bildern als selbständige und bewußte Akkorde.

Ebenso naturgetreu wie die Jünger treten uns auf der Auferstehung die vor dem Grabe lauernden Figuren entgegen. Die unwillkürliche Bewegung, die durch den Wunschn, sich zu verbergen, veranlaßt wird, das Staunen in den Gesichtern, die kleinsten psychologischen Feinheiten — Alles ist auf's Prägnanteste markirt. Ueberraschung und Schrecken spricht aus dem geöffneten Munde eines jeden Wächters, und nur jener alte vor dem Sarkophage rechts scheint die Befinnung nicht zu verlieren. Auf seinem Antlitz, das den jüdischen Typus repräsentirt, malt sich mißtrauische Kritik. Es ist, als hätte der Meister in ihm den Skepticismus des Judenthums gegenüber dem Christenthume darstellen wollen.

Zum Schluß noch ein Wort über die Art und Weise, wie der Meister die Landschaft behandelt. Staunenswerth, fast photographisch treu ist seine Sorgfalt. Jedes Haus, jeder Thurm der Stadt ist auf's Deutlichste gezeichnet; die Straßen wie der zur Stadt führende Pfad sind von Menschen belebt, deren Bewegungen man verfolgen kann. Gräser, Blätter und Blumen, welche zwischen den Felspalten hervorstechen, sind mit der an ihm belannten minutiösen Genauigkeit ausgeführt. Man ist versucht, botanische Studien zu machen: Könnte die verschiedenen Pflanzen bestimmen. Auf dem Bilde Nr. 249 sind Bienenkörbe angebracht, umschwärmt von goldenen Bienen; Kaninchen, die mit einander spielen oder einzeln umherspringen. Offenbar hat Mantegna das Kaninchen ganz besonders geliebt; auch auf dem Farnag im Louvre guckt im Vordergrund neugierig eins unter einem Stein hervor, um zu sehen, was da oben vorgeht. Dort hat der Meister ihm wohl symbolische Bedeutung beigelegt.

Höchst primitiv sind die Felsen. Sie stehen nicht in Einklang mit dem Uebrigen und

1) Bei Crowe, Ital. Malerei, V, 395 fälschlich als Himmelfahrt citirt.

stören besonders auf dem Bilde Nr. 250. Mantegna hat öfter*) auf seinen Compositionen die Mitte verrammelt; er half sich so über die perspectivischen Anforderungen hinweg, obgleich er grade in der Perspective sehr Bemerkenswerthes leistete. Die perspectivische Zeichnung des Hades auf Nr. 249, auf dem Judas die Häscher führt, läßt nichts zu wünschen übrig. Ebenso correct ist die Felsplatte auf der Kreuzigung im Louvre.

Die Bilder fallen in die Zeit der Uebersiedlung Mantegna's nach Mantua, ungefähr um 1460. Der Meister stand damals noch sehr unter dem Einfluß und der Inspiration der Paduanischen Lehrer; aber seine individuelle Kraft, durch die er sich so weit über seine Zeitgenossen erhob, offenbart sich uns in den Fragmenten seines Veroneser Aufenthaltes schon in vollem Maße. Es fehlte ihm nur noch der Contact mit der römischen Malerschule, um Meisterwerk zu schaffen wie den Barnas.

Zürich, 17. Februar 1875.

Carl Brun.

Notizen.

* **Waldlandschaft von Jakob Ruissdael.** Dem bekannten Bilde von Isack Ruissdael, welches Heft 1 v. J. der Zeitschrift brachte, lassen wir hier in L. Fischer's Radirung die schönste von den Landschaften seines Sohnes Jakob in der Lamberg'schen Galerie folgen. Es ist eines jener tiefstimmig gestimmten Waldbilder, in denen die große und innige Naturauffassung dieses Meisters zum reinsten Ausdruck kommt. Am Rande eines Sumpfes von unheimlich dunkler Farbe, über dem zwei Vögel schweben, zieht sich junges Eichengebüsch hin, mit einigen Buchen und Eschen gemischt. In der Richtung des Mittelgrundes hütet ein Dert seine Schafe. Dahinter bemerkt man bewaldete Hügel. Der Wald beginnt sich herbstlich zu färben. Die Stimmung ist abendlich, jede Sonnenwirkung ist vermieden, und nur allmählich treten die Formen der sehr bestimmt charakterisirten Bäume aus dem Hellbunzel hervor, welches über den Ganzen ausgebreitet ist. Die Luft ist grau, mit einzelnen in's Silberhelle gehenden Wellenstreifen. Rechts am Uferende des Sumpfes sieht man das aus J, V und R zusammengesetzte Monogramm, das in Schwemminger's Katalog (1866, Taf. 4, Fig. 429) genau nachgebildet ist. Die Erhaltung des Bildes darf im Allgemeinen eine gute genannt werden; nur der schwärzliche Ton der Hügel im Hintergrunde scheint die Folge einer Veränderung der Farbe zu sein. — Auf Kleinwand; H. 49, Br. 67 Centim.

* **Adolf Hildebrand's schlafender Hirtenknabe.** Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat das schöne Marmorwerk, das wir in trefflich gelungenem Stich den Lesern heute vorführen, in der Kunst-Chronik v. J. 1873, Sp. 779, bereits eingehend gewürdigt. Wir wüßten jener Besprechung heute nichts Anderes beizufügen als den Ausdruck unserer Freude darüber, daß das entzückende Werk, das dem Werke des jugendlichen Meisters damals gepollt wurde, von keiner Seite Widerspruch oder Schwärterung erfahren hat. Die Statue Hildebrand's trug unter den vielen hundert von Skulpturen, welche das Weltausstellungsjahr in Wien vereinigt hatte, unstreitig die Palme davon. — Bei der Wahl des Standpunktes für die Aufnahme unserer Nachbildung wurde besonders darauf Bedacht genommen, den Körper der Figur in seiner ganzen ehlen Schönheit zu zeigen. Wenn darüber die Ansicht des Kopfes nicht völlig zu ihrem Rechte gelangt und namentlich der Ausdruck süßen Schummer's, der über dem Antlitze des Knaben lagert, nicht entsprechend wiedergegeben ist, so werden wir das nicht dem geschickten Stecher, sondern den Schranken seiner Kunst zuschreiben haben, welche eben nur eine Ansicht, nicht die volle Erscheinung des Kunstwerks zu umspannen vermag. — Dem Urheber und dem Eigenthümer des Werkes, Herrn Dr. Konrad Fiedler in Leipzig, schulden wir für die Erlaubniß der Publikation unseren besten Dank.

*) Auf dem Barnas im Louvre besaßte er dieselbe Regel, milderte aber das Plump des Felsens, indem er ihn durchbrach.







J. M. W. Turner 1804

WALD BEI RAINHAM

Das Original in der K. K. Akademie der Künste in Wien.

Wied. von E. A. Bruns in Leipzig.





Karl F. v. S.

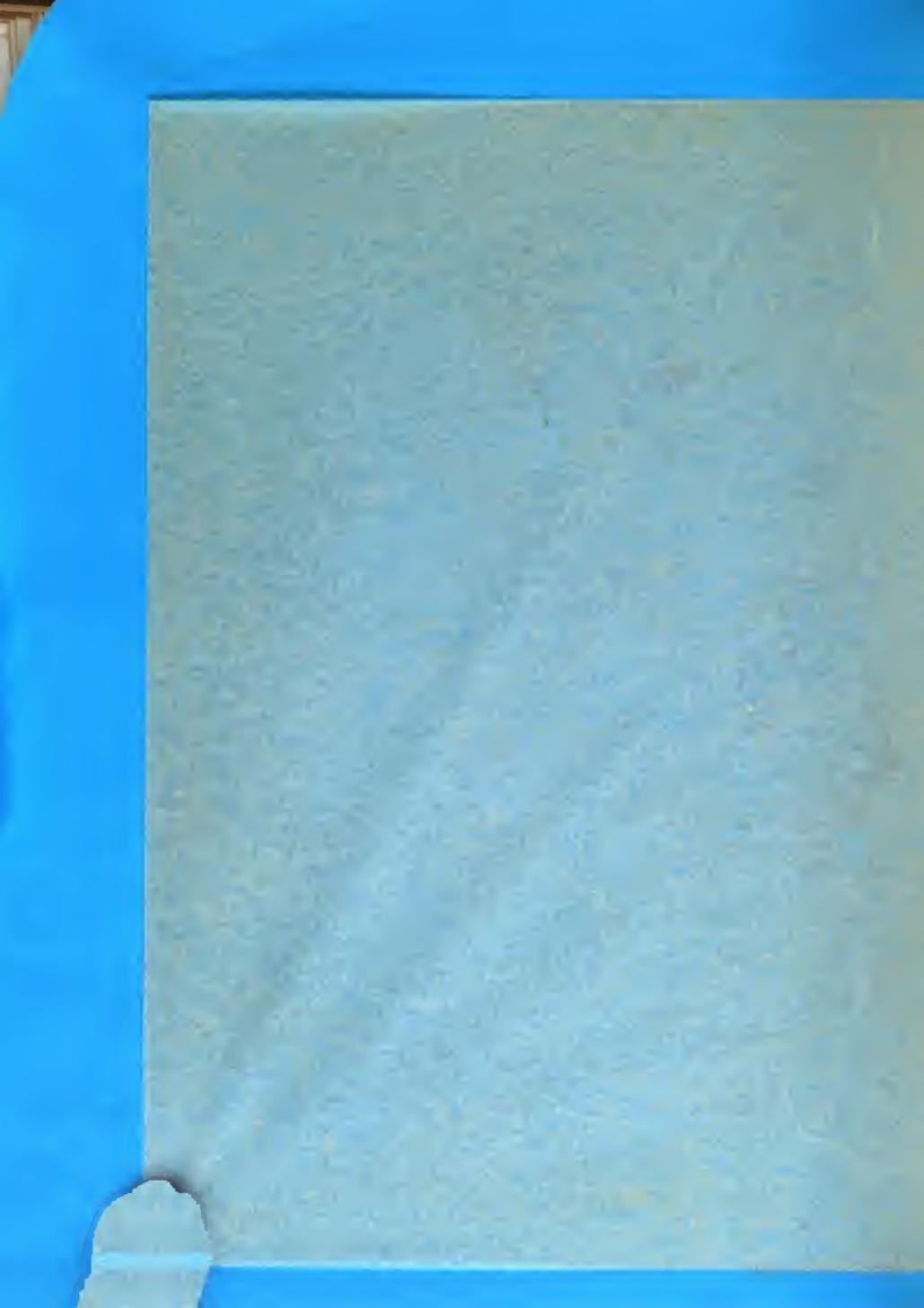
DER SCHLAFENDE HIER
Nach A. Höber in) gemaltet u. gest. v. Seidl

1850. A. v. S. in London.



THE WOMAN OF THE
LARGE VESSEL, BY J. M. W. TURNER, R.S.A.
1845. (See page 100.)







Francisco Goya.

(Mit Illustrationen.)

Der spanische Maler Francisco Goya ist in Deutschland nur wenig bekannt. In Frankreich hat sich die Kunstkritik schon seit mehreren Jahrzehnten in Journalartikeln und selbständigen Schriften sehr eingehend mit diesem originellen Meister des 18. Jahrhunderts beschäftigt und ihm nicht selten eine leidenschaftliche Bewunderung gezollt. Theophile Gautier (im Cabinet de l'amateur vom J. 1842) war einer der Ersten, der ihm unter den Franzosen Ruf verschaffte; 1858 veröffentlichte Laurent Matheron eine Biographie des Künstlers; in der Gazette des Beaux-Arts folgten 1860 und 63 zwei ausführliche Artikel über Goya von einem Landsmanne desselben, Valentin Carderera, denen sich 1867 ein Aufsatz von Paul Lefort mit einem Katalog der Radirungen Goya's anschloß; in demselben Jahr endlich erschien ein umfangreiches, glänzend ausgestattetes Werk von Charles Priarte, welches zur Biographie des Meisters neues Material beibrachte und besonders darauf ausging, seine Bedeutung als Maler in's Licht zu stellen.

*) Das vorstehende Portrait Goya's wurde dem Brustbilde von S. Lopez in der k. Galerie zu Madrid nachgebildet. Ein Selbstbildniß des Meisters, in der Sammlung der Madrider Akademie, ist nebst andern dem beiführenden Bildern Goya's in der noch im Erscheinen begriffenen Publikation: „Quadros selectos de la R. Academia de las tres nobles artes de S. Fernando“ enthalten. Die neueste Ausgabe beizugebende Radirung B. Unger's nach Goya's Bild: „Die Verkäuferin“ in der Giesbays-Galerie zu Pest giebt diese mit der ganzen Traveur des Meisters behandelte Naturstudie vortrefflich wieder. A. d. Red.

Zunächst und hauptsächlich galt das Interesse, das man ihm zuwandte, einer Anzahl jener radirten Mütter, die mit ihren drastischen Volksscenen und ihren phantastischen oder satirisch tendenziösen Darstellungen den Namen Goya's in Spanien populär gemacht hatten. Sie sind ohne Zweifel das Originellste und Frappanteste, was er geschaffen. Wenn aber schon diese Blätter von der französischen Kritik öfter überhäuft wurden, so ist das sicher bei den Malereien Goya's noch mehr der Fall, denen selbst mit dem reservirten Lob in einigen jener Schriften noch zu viel Ehre geschieht. Seine fanatischen Bewunderer freilich sehen nicht an, ihn auch als Maler mit den bedeutendsten Namen zusammen zu nennen, sie betrachten ihn als den Letzten aus dem Geschlecht der großen Meister der spanischen Schule, Einige erblicken in ihm das singuläre Phänomen einer Mischung von Velazquez, Rembrandt und Hogarth. In Wahrheit scheint uns für die künstlerische Gattung, der Goya angehört, von diesen drei Namen nur der letzte bezeichnend. Hogarth und neben ihm Jacques Callot sind die Meister, mit denen er in den Arbeiten, in welchen der Schwerpunkt seines Talents liegt, am ersten Verwandtschaft zeigt. Culturhistorisch ist Goya eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung, sein buntbewegtes Leben, das an die Schicksale Benvenuto Cellini's erinnert, ein sprechender Commentar seiner Werke.

Francisco José de Goya y Lucientes war am 30. März 1746 zu Zuendotos geboren, einer kleinen Ortschaft in der Provinz Arragonien, wo die Eltern eine bescheidene Landwirthschaft hatten. Im 13. Jahr kam er nach Saragossa in das Atelier des Malers José de Luzan. Red und leidenschaftlich, von robuster Natur, spielte er unter seinen Kameraden bald eine wichtige Rolle, als Held aller Lustbarkeiten und Ausschweifungen. Bei einer kirchlichen Prozeßion kam es einst zwischen den verschiedenen Brüderschaften und ihren Parteigängern zu Streitigkeiten, die ein blutiges Ende nahmen. Goya, der dabei als Häufsführer am stärksten kompromittirt war, entzog sich der Verhaftung noch rechtzeitig durch die Flucht. Von seinen künstlerischen Studien in Madrid, wo wir ihn 1756 wiederfinden, ist aus dieser und der nächstfolgenden Zeit nur wenig bekannt. Vielsach in Liebeshändel verwickelt, vor einem Degenstich niemals zurückschreckend, führte er ein verwegenes, abenteuerndes Leben und mußte, als eines seiner Duelle ruckbar wurde, zum zweiten Mal flüchten (1759). Seine Gedanken waren jetzt nach Italien gerichtet. Da er zur Reise nicht die hinreichenden Mittel hatte, soll er sich auf seiner Wanderung durch das südliche Spanien bei einer Quadrilla als Stiersechter verdingt haben. Rom ward erreicht, und bald gelangte er hier durch seine übermüthigen Streiche zu dem nämlichen Ruße, den er in Madrid und Saragossa zurückgelassen. Bei seinen künstlerischen Versuchen scheint sich die Eigenart seines Naturells damals zuerst Bahn gebrochen zu haben, in Darstellungen aus dem spanischen Volksleben, die durch ihre Neuheit in den akademischen Kreisen seiner Genossen Aufsehn erregten; außerdem malte er hauptsächlich Porträts, versuchte sich aber auch in der Historie und gewann bei einer von der Akademie in Parma ausgeschriebenen Konkurrenz einen Preis.

1788 kehrte er nach Madrid zurück. Dort war Rafael Mengs, den Karl III. an seinen Hof berufen hatte, noch hoch gefeiert; als Günstling des Königs und als Haupt einer zahlreichen Schule dirigirte er alle künstlerischen Unternehmungen ganz unumschränkt. Allmählich jedoch machte sich eine Opposition gegen ihn geltend, die seine Richtung als antinational bekämpfte. Eine Flugschrift, die um diese Zeit erschien und wahrscheinlich den Kunsthistoriker Bermudez zum Verfasser hatte, schildert in einem Dialog zwischen

Wengs und Murillo jenen als das gerade Gegentheil von allem, was den nationalen Charakter der spanischen Kunst ausmache. Freilich, diese nationale Kunst war schon lange vorüber; auf die Zeit, in der sich das spanische Naturell zu einem so bedeutenden kunsthistorischen Typus ausgeprägt hatte, war ein Jahrhundert gefolgt, in welchem es sich in der Kunst, wie in der Literatur, jeder selbständigen Lebensäußerung unfähig zeigte; die vom Auslande herbeigerufenen Hofmaler Tiepolo, L. M. Vanloo und zuletzt Wengs waren die eigentlichen Beherrscher des Geschmacks. Als Einige jetzt anfangen, sich jener nationalen Epoche, der Zeit der großen spanischen Koloristen, zu erinnern, war eine Auflehnung gegen den eintönigen Klassicismus, die abstrakten und blassen Schönheitsformen der Wengs'schen Schule nur natürlich. Aber der Widerspruch, den sie erfuhr, blieb vorwiegend kritischer Art; von einer künstlerischen Gegenbewegung, die auf irgend welche allgemeinere Bedeutung Anspruch hätte, kann nicht die Rede sein. Während die Wengs'sche Schule ziemlich rasch und hauptsächlich an ihrer eignen Schwäche zu Grunde ging, war Goya in der That der einzige, der ihr, wenn auch nur auf beschränktem Gebiet, eine feste Originalität entgegensetzte, und zwar ohne jedes repräsentirende Streben, sondern ganz im Geiste des 18. Jahrhunderts. Das revolutionäre Genie, zu dem ihn manche seiner Bewunderer stempeln möchten, der Mann, von dem sie rühmen, daß er den Geist der altspanischen Kunst noch einmal heraufbeschworen und gegen sein Zeitalter in's Feld geführt, ein solcher Held war Goya nicht. Kunstgeschichtlich hat sein Geniesatz zu Wengs kaum eine größere Bedeutung, als der Hogarth's zu dem Akademiker Reynolds.

Nach seiner Rückkehr nach Madrid sehen wir ihn zunächst in dem Wengs'schen Kreise; er wurde zu den von Wengs geleiteten Arbeiten für die neu erbaute Kirche S. Francisco del Grande herangezogen und lieferte für diese Kirche ein Gemälde, das trotz seines sehr untergeordneten Werthes entschiedenen Beifall fand und ihn zuerst mit dem Madrider Hofe in Beziehung brachte. Späterhin hat Goya noch eine große Anzahl Kirchenbilder, zum Theil von sehr beträchtlichem Umfange, gemalt, und es ist richtig, was man an ihnen hervorhebt: von der Wengs'schen Schulmethode, die zu dem unruhigen Temperament Goya's schlecht stimmte, ist in diesen Bildern keine Spur. Aber ebensowenig haben sie eine Eigenthümlichkeit von besonders hervorragender Bedeutung. Die weiträumigen Decken- und Kuppelbilder, die Goya in der Kathedrale del Pilar zu Saragoſſa und in S. Antonio de la Florida zu Madrid ausführte, sind ganz in der Art jener hinlänglich bekannten Dekorationsmalereien des 18. Jahrhunderts, für die hauptsächlich Tiepolo den Ton angab, ganz im Geschmack der grandes machines religieuses, wie sie in Frankreich die Restout, Ratoire und Tragonard malten, die mit ihren geöffneten Himmeln, ihren lächelnden, lodenden, koketten Gestalten eigentlich nichts anderes schildern, als das leichtfertige Gesellschaftsideal des 18. Jahrhunderts. Nur stehen die Heiligen Goya's vielleicht noch um einige Stufen tiefer, als die seiner französischen Genossen, die Krize seiner Engelfiguren scheinen zumeist den spanischen Manola's entlehnt, und nicht einmal die Eleganz der Form, die Heiterkeit des Kolorits, in der sich bei den Franzosen diese leichtsinnige Kunst präsentirt, ist jenen Goya'schen Bildern eigen. Die Ausführung, deren Bravour viel gerühmt wird, ist oft nachlässig bis zum Aeußersten, und die innere Gleichgiltigkeit gegen den Stoff der Darstellung wird häufig zur völligen Ironie, wie in dem Gemälde von S. Antonio de la Florida, wo der Heilige sein Wunder, die Auferweckung eines Todten, mit der nichtsagensten Geberde verrichtet, während in seiner nächsten Nähe und rings um die Kuppel an einer Galerie, die in die Architektur hinein-

gemalt ist, Figuren herumlehnen, die ganz müßig, um den Heiligen und sein Wunder, völlig unbekümmert, in den Kirchenraum herunterblicken. Die innere Nichtigkeit der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts kann nirgends greller zu Tage treten, als in diesem Gemälde.

Auf dem Felde seiner Begabung zeigt sich Goya zuerst in den farbigen Kartons, die er gleichfalls in Mengs' Auftrage für die königliche Gobelinmanufaktur von Sta. Barbara in Madrid ausführte; die nach seinen Entwürfen gefertigten Tapeten befinden sich jetzt größtentheils in dem königlichen Residenzschloß Pardo bei Madrid und im Escorial. Goya lehrte in diesen Darstellungen aller Tradition den Rücken und hatte die Kühnheit, die Götter und Helden, die bisher auf den Zimmerwänden der Paläste geprangt hatten, ohne Weiteres mit den Typen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens zu vertauschen; er schilderte hier Scenen der volkstümlichen Belustigungen und Feste, der *Fandangos*, *Feria's* und *Komeria's*, in denen das damalige Spanien noch das buntfarbigste Leben entfaltete. Das Publikum Goya's, der mythologischen Herrlichkeit müde, der königliche Hof und die ganze vornehme Welt von Madrid gab der Neuerung lebhaften Beifall, und in der That sind diese flott hingeworfenen Compositionen mit ihren leicht bewegten Gruppen, ihrer gefälligen Färbung sehr wirksame und für die glänzenden Gesellschaftsräume, für die sie bestimmt waren, ganz angemessene Dekorationsstücke. Goya, der seinen Ruf als Maler der spanischen Volksfitten mit diesen Kartons begründet hatte, behandelte dann ähnliche Themen in den mannigfachsten Variationen, in einer Anzahl größerer und kleinerer Genrebilder. Sie befinden sich fast sämmtlich in Privatbesitz, in den Gemäldekabinetten spanischer Familien, die dem Fremden in der Regel schwer zugänglich sind; eine beträchtliche Anzahl besitzt das Palais des Herzogs von Osuna bei Madrid. Bald ist es Watteau, bald sind es die Meister der niederländischen Genremalerei, mit denen man Goya in Bezug auf diese Bilder vergleicht, obgleich er schwerlich, bei aller Beweglichkeit seines Talents, einem dieser Meister auch nur ausnahmsweise wirklich nahe gekommen. Erinnern manche der Genrebilder, die wir zu sehen Gelegenheit hatten, allerdings entschieden an die *scènes champêtres* der Schule Watteau's, so geht ihnen das Graziose und die künstlerische Feinheit dieses Meisters doch ebenso sehr ab, wie anderen, die mit niederländischen Bildern verglichen werden, die lebensvolle Frische und die koloristische Vollendung dieser Werke. Die Sorgfalt künstlerischer Durchführung war am allerwenigsten seine Sache. Er arbeitete mit rapider Hast, mit fieberhafter Ungebuld und blieb in der Zeichnung wie in der Malerei fast immer Skizzire. Oft scheint er sich zur Ausführung der Bilder in der Lage der Arbeit mehr des Farbenspachtels als des Pinsels bedient zu haben. Zuweilen wird er oberflächlich bis zum völlig Unbedeutenden, dann wieder überrascht er durch ungewöhnliche Wirkungen, durch energische und eigenthümliche Auffassung, gleich darauf aber stellt sich auch das ganz Konventionelle ein, namentlich überall da, wo er eine gewisse Anmuth erstrebt, wie in der *Manola* in der Akademie S. Fernando zu Madrid, einem Bilde, das seinen Ruf nur wenig verdient. Bei einem andern Gemälde, das gleichfalls zu den bekanntesten Goya's gehört, einer Scene aus dem Volksaufstand gegen Murat im J. 1808, der Erschießung einer Schaar von Gefangenen durch französische Jüsiliere (Dos de Mayo, im Madrider Museum), ist der abstoßende Eindruck der wüsten renommistischer Technik so überwiegend, daß kaum ein anderer dagegen aufkommt. Als Maler war Goya am glücklichsten im Porträt. Gewöhnlich wird, wenn es sich um seine Bildnisse handelt, die mächtige Kunst des Velazquez in Vergleich gezogen. Goya hat diesen Meister vielleicht

mehr studirt, als jeden andern, und zwar sogleich im Beginn seiner Laufbahn; in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Madrid gab er eine Reihe der berühmtesten Portraits des Velazquez in Radirungen heraus. In seinen Bildnissen sieht man, wie er namentlich in der Behandlung des ambiente, des Lufthons, eine malerische Wirkung in der Art jenes großen Künstlers erstrebte. Nennt man ihn den Velazquez des 18. Jahrhunderts, so ist das freilich kaum mehr als eine panegyrische Phrase. Die besten seiner Portraits erscheinen, den lebensgewaltigen Werken dieses Meisters gegenüber, doch nur flach und dünn; im Vergleich mit der Noblesse und stolzen Sicherheit, mit welcher Velazquez seine Personen hinstellt, ist Goya's Auffassung doch nur gewöhnlich, und die Haltung seiner Figuren hat immer etwas vom Charakter der Pose. Eines der lebendigsten unter seinen Portraits ist das Reiterbildniß Karl's IV. im Madrider Museum, während die ebenda befindliche Porträterversammlung, Karl IV. mit seiner Familie, nur das steife Ansehen eines Ceremonienbildes hat. Im Ganzen ragen die Bildnisse Goya's über die manierirtesten Portraits der zeitgenössischen Maler allerdings entschieden hinaus.

Sehr bald nach seinen ersten künstlerischen Erfolgen war Goya der angesehenste und begehrteste Maler in Madrid; Weng's Ruhm erblich vor dem seinigen ziemlich rasch. König Karl IV. ernannte ihn 1789, im ersten Jahre seiner Regierung, zum Hofmaler, 1795 wurde er Direktor der Akademie S. Fernando. An geräuschvollem Beifall, an Glanz und Ehren hat es ihm niemals gefehlt. Er war der Begünstigte der vornehmen Welt, das Leben an dem leichtfertigen Madrider Hofe das Element, in dem er sich bis zuletzt fast ausschließlich bewegte. Von der Königin Marie Louise und ihrem berüchtigten Günstling, Manuel Godoy, ward er in aller Weise bevorzugt; sie pflegte ihn zu ihrem *petit lever* zu beordern, seiner verwegenen Lanne gestattete sie jede Freiheit und sand Vergnügen an dem satirischen Witz, mit dem er selbst die Höchsten ihrer Umgebung nicht verschonte. Scharf und schneidend in seiner Satire, wie er sich später in den *Caprichos* gezeigt hat, war er gleichwohl nichts weniger als ein Mann der Opposition. Er hat das Leben, in dem er sich umtrieb, vielleicht zu Zeiten verachtet, aber er konnte die Emotionen, die es ihm bot, nicht entbehren. Ein politischer Charakter war er ebenso wenig, wie ein Revolutionär in der Kunst. Nach der Abdankung Karl's IV. trat er in die Dienste Ferdinand's VII., und zuletzt ließ er sich von Joseph Bonaparte, dem verhassten Feinde des Volkes, protegiren und sich von ihm mit dem Orden der Ehrenlegion beschenken. Als Kavaller war er, wie früher als wilder Student, der Held zahlreicher glanter Abenteuer; er durfte sich der besondern Gunst zweier Damen rühmen, die zu den höchstgestellten der Madrider Gesellschaft gehörten, der Herzogin von Alba und der Gräfin von Benavente.

So lange man Goya nur als Maler in's Auge faßt, muß die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, die sich ihm neuerdings zugewandt hat, schwer begreiflich erscheinen, auch wenn man die stärksten Ausdrücke der Bewunderung nur für romanische Hyperbelen nimmt. Aber das Interesse der französischen Kritiker, die Goya's Namen zuerst in die Welt riefen, galt, wie bemerkt, zunächst nicht seinen Gemälden, sondern seinen Radirungen. Nach diesen Blättern, in denen allerdings die eigentliche Originalität, die ganze Energie seines Talentes steckt, hat sich ihr Urtheil vornehmlich bestimmt.

Sie sind zum größten Theil wahre Kapitalstücke der Radirkunst. Die Reiztheit der Behandlung, die *bravour* des Strichs, die *sougue* und *verve* des Vortrags, die den Franzosen so entschieden imponirt hat, beruht hier auf der sichersten Beherrschung der technischen Mittel und häufig auf einer strengeren künstlerischen Erwägung, als es den An-

schein hat. Nach Lefort sind die Zeichnungsentwürfe zu manchen Radirungen in einer Weise ausgeführt, die schon völlig die beabsichtigte Wirkung des radirten Blattes zeigt, so daß der Improvisation bei der Radirarbeit selbst nur geringer Spielraum übrig blieb. An renommierten Zügen fehlt es auch hier nicht und nicht selten schweift die „geistreiche Nadel“ in's Pflaßhafte aus. Aber weit häufiger ist der unmittelbar treffende, schlagende Ausdruck. Ein Accent, ein rascher Zug, wenige Lichtpunkte genügen oft, um einer dunkeln ungestalteten Masse, dem flüchtigsten, ganz nachlässigen Umriß den Ausdruck spontanen Lebens zu ertheilen. Nichts war Goya so fremd, wie der Sinn für's Detail. Wenn man bei deutschen Künstlern zuweilen wahrnehmen kann, daß sie über der Vertiefung in's Einzelne die Gesamtwirkung aus den Augen verlieren, so zeigt sich in der Art, wie Goya in seinen Radirungen die Dinge am liebsten faßt, zu dieser Neigung der extremste Gegenfuß. Es scheint oft, als habe er in der Natur nur Massen, Gesten, Bewegungen gesehen; das Einzelne läßt er im Ganzen verschwinden, das Licht ist in der Regel auf wenige Punkte gesammelt, die aus dem umgebenden Dunkel tiefer Schatten heraustraten. Rembrandt's Art hat offenbar entschiedenen Einfluß auf ihn geübt, wenn auch nur auf den äußern Charakter seiner Darstellungen; denn im Uebrigen hat er nichts mit dem großen Meister gemein. Um den malerischen Effect zu steigern, namentlich um das Dunkel des Grundes zu verstärken, hat er häufig bei seinen Radirungen Aquatinta zu Hülfe genommen. wie durchgehends in dem bekanntesten seiner Werke, den sogenannten *Caprichos*.

Diese Folge radirter Blätter ist, ihrem größeren Theile nach, eine Art Pasquill auf gesellschaftliche, politische und religiöse Zustände, in der Weise Hogarth'scher Schilderungen. Manche der Blätter sollen Anspielungen enthalten auf bestimmte Persönlichkeiten, auf die Königin und ihre Günstlinge, auf skandalöse Hofgeschichten und Anderes; der Commentar, den Goya selbst dazu geschrieben, giebt den Darstellungen nur eine allgemeine satirische Bedeutung; sie schildern die galante Welt jener Tage, die Hidalgo's im Escarpin, die Becken des Prado und ihre Courtisanen, Maskeraden, Scenen des Klosterlebens u. s. f. In manchen Darstellungen herrscht eine wilde Freigeisterei, ein schneidender Scepticismus, der unmittelbar aus der Schule der französischen Aufklärer jener Epoche hervorgegangen scheint; hier betet eine Gemeinde andächtiger Frauen eine riesige Vogelscheuche an (*Lo que puede un Sastro*), dort ertheilen Bischöfe mit saunischen Gesichtern und Ejselohren einem nackten Weibe, das rittlings auf einem kauernnden Kobold sitzt, geistlichen Unterricht (*Devota profesion*). Ein Blatt der später unter dem Titel „*Les désastres de la guerre*“ erschienenen Folge zeigt einen Todten, der sich zwischen gespenstischen Schatten mühsam aus dem Grabe erhebt und neben sich in den Sand das Wort schreibt: *Nada* (Nichts). Das war, so scheint es, Goya's verzweiflungsvolles Schlussbekenntniß. Durch eine lange Reihe seiner Darstellungen geht das unheimliche Grauen einer verödeten, nur wüste Chimären, gespenstische Träume erzeugenden Phantasie; in solchen Schilderungen, die an Zügen infernalischer Häßlichkeit oft alles überbieten, was die Einbildungskraft eines Höllen-Bruegel erfonnen hat, zeigt er sich unerhöplich, und häufig geben seine satirischen Karikaturen unmittelbar über in diese fragenlose Phantasie. In der Art der Darstellung weiß er dann, in den blickartig aus dem Dunkel hervorbrechenden Lichtern, in den flackernden Beluchtungen die frappantesten Effecte zu erreichen. Seine eigentlichen Karikaturen, die satirisch-tendenziösen Schilderungen, gehören an charakteristischer Schärfe und treffendem Witz wohl zum Besten, was in dieser Zwittergattung der Kunst geleistet worden. Hogarth hat meist etwas Schwerfälliges, eine gewisse phlegma-

tische, objektive Genauigkeit der Schilderung, die den Sujets gegenüber, die er darstellt, den richtigen Gesichtspunkt verrückt und einen Eindruck macht, als habe er mit Behagen gezeichnet, was er als Satiriker brandmarken wollte. In Goya's Karrikaturstil schlägt die geistreiche satirische Subjektivität überall vor. Die lede Nachlässigkeit der Behandlung, die namentlich alles Beiwerk, die lokalen Umgebungen der Figuren nur ganz flüchtig andeutet, erscheint geradezu wie ein positiver Vorzug seiner satirischen Bilder. Eine humoristische Auffassung des Lebens war ihm versagt, seine sogenannten idyllischen Scenen haben nichts, auch der bloßen Intention nach nichts von dem Reiz der holländischen Genremaler. In der satirischen Auffassung aber, und im karrikirenden Ausdruck ist er wirklich bedeutend; man möchte sagen, er sei nur in der Uebertreibung wahr, nur in der Karrikatur charakteristisch.

Nach den Capricho's ließ Goya noch mehrere andere Folgen radirter Blätter erscheinen; außer den „*Désastros de la guerre*“, die neben Scenen der französischen Invasion von 1808 viele der bizarrsten phantastischen Erfindungen enthalten: die Tauromachie (Stiergefechtsscenen), die Proverbes (von Goya selbst richtiger Sueños, Träume genannt) und die Gefangenen. In den letzteren und den *Désastros de la guerre* hat er dem Gang zur Schilderung des Gräßlichen am entschiedensten nachgegeben, zugleich aber finden sich unter diesen beiden Folgen die künstlerisch bedeutendsten Kompositionen.

Als Sittenschilderungen haben viele dieser Blätter eine ähnliche kulturgeschichtliche Bedeutung, wie die Hogarth'schen Werke; mehr aber noch durch den skeptischen Zug, der durch sie hindurchgeht. Er trägt das Merkmal des Jahrhunderts. Was in den kirchlichen Darstellungen Goya's als unwillkürliche Ironie erschien, das tritt hier als offener Scepticismus ganz unverhohlen und als der nackte Ausdruck des Zeitbewußtseins zu Tage. In dem indolenten Spanien war Goya ein Repräsentant jenes Geistes, durch welchen in der französischen Revolution die morsche Culturwelt des 18. Jahrhunderts zusammenbrach. — Die letzten Jahre seines Lebens brachte Goya in Frankreich zu. Er starb in Bordeaux 1828, im Alter von 82 Jahren.

S. Ende.





Ansicht von Mont' Oliveto.

Sienefische Studien.

Von Robert Visser.

Mit Illustrationen.

V.

Mont' Oliveto Maggiore.

„C'è più occhio“: Es ist mehr Auge, mehr Anschauung dabei, meinte mit bestimmendem Nicken ein alter Bauer, als ich ihm sagte, wie sehr ich dieses freie Reiten in der offenen Diligenza oder zu Pferd, Maulthier, Esel oder gar zu Fuß der geschäftsmäßig pressirten und tyrannischen Eisenbahnbeförderung vorziehe. Es war aber auch ein glöcklicher Tag, daß Pferd griff wacker aus, die Passagiere waren alle guter Dinge, und so hatten wir unter vergnügtem Gespräch und Gesang die fünfzehn Wegemeilen im Handumdrehen zurückgelegt und fuhr'n nun donnernd in das Thor von Buonconvento.

Dieser kleine, seltener Weise im Thale liegende Burgfleden war ehemals, als es noch keinen Schienenweg gab, eine gewohnte Reisestation, da er auf der geraden Straße von Siena nach Rouc liegt. Nunmehr, Schinkel kamen hier noch durch. — Kaiser Heinrich VII., die Hoffnung Dante's, starb hier (i. J. 1313) auf seinem Heereszuge gegen König Robert von Neapel am Fieber. — Daß er nicht der einzige Deutsche war, welcher jener damals hierzulande grassirenden Krankheit zum Opfer fiel, haben uns unter anderem auch die Grabsteine in einer Kapelle von S. Domenico in Siena bezeugt. Da lesen wir z. B. den echt italienisch klingenden Namen S. Matthias Köffelholzer: „febri ardente correptus“; Christophorus Krefz von Kressenlein, welchen der neidische Tod, „mors invida“, gleichfalls „febri pestilente“ dahingerafft, und ebenso berichten die meisten andern Inschriften jener Begräbnißstätte deutscher Studenten, deren die sienefische Universität dazumal keine geringe Anzahl aufzuweisen hatte.

Buonconvento scheint eigenthümlich klein, weil man es leicht wie ein Städtchen nimmt, eigenthümlich groß, wenn man sich überzeugt hat, daß es nur ein Kastell ist.

Obwohl man in fünf Minuten um die wohlerhaltenen Mauern herumlaufen kann, findet man im Innern doch eine ansehnliche, wenn auch nicht allzu lange Hauptstraße mit Quergäßchen.

Auch eine kleine Imitation des Palazzo Pubblico in Siena begrüßt uns. Der ähnlich bekörnte, aber stumpfige Thurm hat etwas Behagliches. Jetzt ist im Erdgeschos ein Kaufladen. Die Zinnen der beiden sich entgegensitzenden Thore wirken auffallend malerisch, besonders wenn hier Abends die hübschen Töchter der anstoßenden Häuser sitzen und, über die Brüstung gelehnt, neugierig auf die Straße herabsehen. Die zwei Kirchen bieten wenig Interessantes. Am meisten der Berücksichtigung werth ist ein Bild von *Venuto di Giovanni* in S. Pietro und Paolo.

Doch uns drängt es weiter, hinauf zu der grauen, einsamen Steige nach dem reichgeschmückten Kloster Mont' Oliveto. — Hier offenbart nun die sienesische Landschaft ihre höchste Sterilität und Seltsamkeit. Der Boden scheint bald zu wuchern, wie von ungeheuren Maulwürfen unterwühlt, bald wie gewaltsam von außen durcheinander gerührt und mit tiefen Gräben durchfahren. Die abshüssigen, klar modellirten Bergflanken wirken lapfusartig. Unten in den schmalen Thalsalten grünen Eichen, aber hier oben wird die Vegetation immer sparsamer, je weiter man emporsteigt, und schließlich sieht man sich in eine räthselhafte Einöde versetzt, welche nur an den verrückten Erdformationen die Zeichen des Lebens zu tragen scheint. Hier ist die Erde mit sich allein, ohne Stein und Pflanze, lauter Erde, Tuff, Lehm zc. Im Sommer, „cum sol omnes exhibit humores“, ist dieser fettlose Boden taub und bröselig, dagegen bildet er „pluviali tempore“ einen grauenhaften Dreck, welcher sich in ganzen Ballen an die Füße heftet. *Aeneas Sylvius* sagt in seiner klassischen Beschreibung des Klosters: „Cedit unguis equorum calcata terra nec remittit, nisi maximum adhibeat conatum“. Man erzählte mir, und die Spuren bezeugen es recht wohl, daß dann oft ganze Bergmassen haltlos, von der neuen Wasser schwere bewegungen, auseinanderlassen, tiefe Risse bilden und daß gewaltige Erdlawinen in die Thäler stürzen. Auch mit dem Trinkwasser scheint es bei solchem Stande schlecht bestellt zu sein. An der Straße passirt man von Zeit zu Zeit schmutzige Lämpel. Ich sah an einem solchen ein Mädchen mit ihrem kleinen Bruder stehen und ihm den mit unreinem Wasser gefüllten Filzhut hinhalten. Der Knabe trank, als ob er's nicht anders gewohnt wäre.

Endlich nach zwei starken Marschstunden erblickte ich, um eine Ecke biegend, die röhlichen Badsteinmauern der Klostergebäude aus einem freundlich grünenden Gartengelände ragend. *Aeneas Sylvius* vergleicht die Form dieser Hügelzunge mit einem Kastanienblatte: „Si formam quaeris, castaneas folium imitatur“. Daß er sie nun gerade mit einem solchen vergleicht und nicht mit einem Baumblatt überhaupt, mag sich aus einem dichterischen Specialisirungsbedürfniß erklären. Indessen hat er insofern ein Recht dazu, als der Hügel mit seinen zahlreichen, reihenartig angepflanzten Cypressen von den kahlen, eisenfarbigen Nachbarn sich durch ein dunkelgrünes Grün auszeichnet.

Wo er mit dem Grundstock des Verguges zusammenhängt, erhebt sich auf einem kleinen Hüden ein alter, wehrhafter Thorthurm. Später, als die Zeiten friedlicher geworden, hat man die Klosterapotheke hier herein verlegt, welche außer den Benediktinern auch schon so manchem kranken Bäuerelein zu Gute gekommen. — An der äußeren Fronte des Thurmes über dem Thore thront eine Madonna aus der Schule der *Robbia*. Wenn auch ohne viel künstlerische Kraft, wirkt sie doch im Ganzen wohlthuend, und namentlich

ihr Gesicht ist von bemerkenswerther vornehmer Milde. — Auf der Innenseite ein heiliger Benedikt. Beide fast in Lebensgröße.

Hier nun und am Kloster selbst fällt uns das helle, feine, fast wie neu aussehende Roth des Ziegelbaues ganz besonders auf. Dies erklärt sich daraus, daß die Backsteine aus einer von der Gegend selbst gebotenen, ausnehmend feinen „creta“ zubereitet und mit „legno sorto“, dem gleichfalls einheimischen trefflichen Eichenholze, sehr deftig und tüchtig durchgefocht werden.

Man tritt nun, nachdem man die Gartenallee passirt und den Chor der Kirche umgangen hat, durch eine kleine unscheinbare Pforte ein und zwar sogleich hiemit in *medias res*, in den Kreuzgang mit seinem weltberühmten Freskenzyklus, welcher das Leben des heiligen Benedikt darstellt.

Im zweiten Buch der Dialoge des heiligen Gregor findet sich eine ausführliche Erzählung. Es sind Wundergeschichten von demselben halb unheimlichen, halb komischen Charakter wie unzählige andere, welche die Mönchspheantasie¹⁾ jener Zeiten sich erträumt hat. Als anderweitige Darsteller desselben Gegenstandes sind Spinello Aretino (S. Miniato in Florenz) und der sogenannte Zingaro (S. Severino in Neapel) hervorzuhelen.

Will man sich an den folgerichtigen Verlauf der Erzählung halten, so hat man mit Sodboma (c. 1480—1519) zu beginnen, welcher in neunzehn Fresken die erste Hälfte der Legende schildert, die acht (resp. neun) weiteren Fresken sind von Luca Signorelli (c. 1441—1523), die letzten sieben sind dann wieder von der Hand des Sodboma. Schließlich folgt noch ein geringes Fresko von dessen Schüler Riccio: Die Aushebung von Benediktinern nach Gallien und Spanien. — Hält man sich aber an die kunsthistorische Aufeinanderfolge der Malereien, so beginnt man mit Signorelli, welcher hier i. J. 1497 und 1498 gemalt hat.

1) Seine Freskereihe setzt nach dem durch eine Anekdote ziemlich bekannten Bilde von Sodboma an, das die Verführung der Mönche durch sieben Mädchen schildert²⁾, ist aber von diesem getrennt durch das genannte, gegen den Zusammenhang der Legende hier eingeschobene Bild von Riccio. Das erste Fresco von Signorelli hängt nun nach seinem Inhalte doch wohl mit diesem nächsten Nachbarbilde des Sodboma zusammen und stellt die göttliche Bestrafung des Priesters Florentius, des bösen Anführers der Verführung, dar, wie derselbe, nachdem er, auf dem Söller stehend, die Verführungsscene und den Abzug des Benedikt betrachtet hatte, plötzlich mit dem Söller — „perdurante immobiliter tota domus fabrica“ — niederstürzend, ein jähes Ende nimmt.³⁾ Für die letztere Annahme spricht die Gestalt eines nackten schwarzen Mannes, welchen zwei Teufel, der eine beim Kopf, der andere bei den Füßen durch die Luft schleppen. Dies scheint der Geist des Florentius zu sein. Ein anderer Teufel haut wüthend mit einem Stocke nach

1) Namehr, Ital. Forschungen, Pt. II, S. 56.

2) Vergl. den Farbenbrand der „Arundel Society“.

3) Vergl. D. Gregorii magni libri quatuor dialogorum. Coloniae MDCX. Lib. II, cap. XIII, und Leben und Wirken des Malers G. Pazzi, genannt Sodboma, v. A. Janfen, Stuttgart 1870, S. 61. Janfen vermuthet gegen den Wortlaut der Legende in dem auf dem Söller stehenden S. Benedetto. Allerdings sieht die Obererde dieser Figur, welche nach den Mädchen blickt, eher nach Ueberraschung aus als nach ermunterndem Zuruf. Auch fällt es schwer, in der Mönchegruppe links den Heiligen zu erkennen, wie er im Begriffe steht, mit einigen Getreuen abzuweichen. Dies ist aber der vagen Darstellung Sodboma's zuzuschreiben, und es ist zweifellos, daß die Deutung Janfen's unrichtig ist. Die hiesige Nichtbeachtung der Gregorischen Erzählungen hat, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, noch ansehnliche Irrthümer in den Interpretationen Janfen's wie der übrigen einschlägigen Schriftsteller herbeigeführt.

ihm. Weitere Teufel sind mit der Schleifung der Mauer beschäftigt. Einer derselben schlägt wild einherstehend mit einem Hammer darauf, ein zweiter, auf derselben stehend, mit einem Prügel. Ein dritter mit Flügeln am Hintern kommt herbeigefahren und reißt und zerrt einen Stein weg. Ein vierter steht kopfanter mit den Händen auf der Mauer, hält die Beine balancierend in die Höhe und höhnt so verkehrt zu den befürzten Mönchen hinunter. — An den felsam ausgerankten Gestalten dieser Teufelchen mit ihren gewundenen Fischschwänzen, Flebermausflügeln und Bocksfüßen zeigt sich nun, obgleich die Darstellung etwas Traumhaftes, Unvollendetes hat, gleichwohl schon die Einbildungskraft und resolute Energie des Meisters. Man wähnt Balken und Steine fliegen zu sehen. Dagegen ist die Bewegung der beiden rücklings geschauten Mönche (rechts im Vordergrund) seltsam unreif und verzwickelt, ihre Gewandung schlecht und peinlich. — Uebrigens ist das Bild sehr beschäbigt.

2) Ebenso das Folgende, die Vernichtung einer Apollonbildsäule darstellend, welche in dem alten Heidentempel auf „mons Cassinus“ (Monte casino) noch von dem „stulto rusticorum populo“ verehrt ward. S. Benedetto steht nebst seinen Mönchen in der Mitte, mit den Flammen seiner Verehrtheit zum Werke antreibend. Ein jüngerer Mönch blickt staunend nach dem Teufel empor, welcher wehlliegend in den Lüften erscheint und „maledicte non benedicite“ ruft. Diese Mönchgestalt muß ehedem von großartiger Wirkung gewesen sein, während ein anderer zur Linken des Heiligen etwas ganz Schlimmes und Verfehltes hat. Die Extremitäten sind meist leichtfertig behandelt. Am besten und zugleich am echtesten signorellest sind die Gestalten in der Tempelhalle (rechts im Mittelgrund), welche mit dem Herabziehen der Bildsäule beschäftigt sind.

3) Beim Bau der Klosterwohnungen bemühen sich die Mönche vergebens, einen Stein aus der Erde zu heben. Er bleibt unbeweglich, weil der „alte Feind“ darauf sitzt. Aber S. Benedetto vertreibt ihn durch Gebet, und der Stein wird leicht. Aus Wuth hierüber läßt er eine höllische Flamme, „fantasticum incendium“, aus dem Küchengebäude schlagen. Mönche eilen, zu löschen. Der Akt der Ausgrabung mitten im Vordergrund, links davon beschwörend der Heilige. Im Hintergrunde einer Landschaft mit Bergen, Bach, Brücke sieht man eine Gruppe, welche gleichfalls einen Gegenstand aus der Erde gräbt. Dies bezieht sich wohl auf folgende Stelle in Gregor's Dialogen: „Tunc (nämlich, nachdem der Stein entlastet und ausgegraben war) in conspectu viri Dei placuit, ut in eodem loco terram foderent.“ — Der Maler hat, scheint es, dieses „eodem“ nicht so streng genommen. — „Quam dum fodiendo altius penetrarent, aereum illic idolum fratres invenerunt.“

Dieses Bild zeichnet sich vor allen übrigen durch eine gewisse Harmonie der Composition aus. Die hereinblickende Landschaft ist geschickt zur Vermittelung wie lösenden Erweiterung benutzt. Das Motiv der bogenförmigen Gegeneinanderneigung der Figuren bot sich natürlich wie von selbst aus dem Akte des gemeinschaftlichen Grabens und Steinstemmens. Es wiederholt sich auch wieder bei den hin- und herspringenden Mönchen. Die letzteren, welche in ihrer äußerst hastigen Bewegung an Ähnliches von Botticelli erinnern, sind gut koncipirt, wenn schon so Manches in der Draperie und selbst im Anatomischen nicht ganz stichhaltig ist. So erscheinen z. B. die Unterbeine des Mönches, welcher (der zweite von rechts) dem Beschauer halb den Rücken bietet, ganz verdreht und unverhältnißmäßig verkümmert. Ähnliches an der Gestalt rechts in der Gruppe der drei Steinstemmenden (vorne). Diese hat nichts weniger als festen Stand. Die Beinsetzung erscheint, soweit man sie erräth, ganz unnatürlich, und die Draperie ist von einer

müßlichen Hölzernheit und Verschrobenheit. Gerade das Gegentheil ist von den zwei Uebrigen zu sagen, welche durchaus von Stilgefühl und sicherer Beobachtung zeugen. Der zur Linken ist ganz gewaltig (vgl. die Abbildung). Auch S. Benedetto hat Großheit, wenn auch hier wieder die edigen Brüche der Gewandfaltung etwas hölzern aussehn.

4) Der böse Feind stürzt einen jungen Mönch von einer Mauer, welche er höchst werden soll. S. Benedetto heilt ihn durch Gebet. Links im Hintergrunde der Mauerbau. Der Teufel mit Fledermausflügeln an den Füßen kommt durch die Luft herbeigestürzt und stößt wüthend gegen den Mauerrand. Der Mönch fällt köpflings herunter. Zwei



Ein grabener Mönch, von E. Signorelli.

andere, am Fuße der Mauer stehend, fahren in erschrockener Hast auf die Seite. Links im Mittelgrunde bringen sie den Verunglückten herbei, rechts vorne wird er von dem Heiligen wieder zum Leben erweckt. Im Hintergrunde ein Bergthal. — Hier ist das Bedeutendste die gefühlte Bewegung des Erwachen. An den beiden auseinanderfahrenden Mönchen unter der Mauer frappirt, mehr als bisher an anderem Ähnlichen, der seltsam verzerrte und verstrubelte Gewandauslauf. Die Färbung, welche überhaupt an diesen Fresken Signorelli's auf alle mögliche Weise gelitten hat, ist hier völlig verdorben. Die Wiese, über welche der Ohnmächtige herbeigetragen wird, ist giftgrün, die Landschaft im Ganzen wesentlich violett, wie in dem vorigen Bilde das Küchengebäude und die Flamme. Glücklicher Weise ist die herrschende Farbe, das

gelbliche Weiß der Benediktinerkuttan, noch am Besten erhalten.

5) Zwei Mönche nehmen gegen die Klosterregel auswärts eine Mahlzeit zu sich. Heimgekommen, werden sie in dem Heiligen einen Mitwisser finden; denn er sieht auch das Abwesende und Verborgene.* — Im Vordergrunde sitzen die beiden an einem Tisch. Links schenkt ein Weib Wein in ein Glas. Rechts trägt ein Mädchen eine Schüssel herbei, ebenso ein blondlockiger Knabe hinter dem Tische. Ein Mädchen im Mittelgrunde steht am Kamin und scheint zu singen. Im Hintergrunde eine halboffene Thüre, in welcher die abgekehrte, fast todt elegante Gestalt eines jungen Mannes steht. Die Mitwisserschaft Beneff's ist vielleicht durch die Gestalt ausgedrückt, welche (im Hintergrunde) von einer Treppe herab nach den beiden Schmausern blickt. Hier ist Manches umbrisch, besonders die Gestalt des schüsseltragenden Mädchens mit ihrem peruginesken Reigen des Kopfes, feillich eingedrückt Knie und dem nach Unten in ornamentale Falten ausfallenden Gewande. Das herbe, hagebüchene Weib (zur Linken) mit dem aufgeschürzten Oberrod ist in der Frescomanier von Piero della Francesca, dem Lehrer des Signorelli, gehalten; auch die Figur in der Thüre. Selbst der Vortrag erinnert da und dort an ihn, z. B. an der Hand des speisenden Mönches zur Linken: beinahe geometrisch parallele hartendige Striche, welche ein Gefühl von Spröde geben. Dagegen bemerkt man an den wohlerhaltenen Gesichtszügen des andern die freiere Eigenart des Meisters. Die Draperie

*) A. Zanfen in seiner Biographie des Sordoma sagt hierüber S. 61 unrichtig: „Benedikt speist mit einem Mönche bei zwei armen Mädchen und erzählt deren Gedanken.“

der Mönchskutten ist hier etwas weicher. — Die äußerste Rechte des Bildes ist stark verkrast.

6) Verlockung eines Jünglings, von welcher (Cap. VIII, lib. II) in S. Gregor's Dialogen folgendermaßen berichtet wird: Derselbe war gewohnt, nüchtern einen Bruder im Kloster zu besuchen. Einmal gesellt sich zu ihm ein Wanderer, welcher in einem Bündel Reiseproviand mit sich trägt und ihn wiederholt zum Essen einlädt. Der Jüngling schlägt es mehrmals aus, läßt sich aber schließlich, von dem Marck ermüdet, zu Raß und Labung herbei. Aber im Kloster wird er vor S. Benedetto geführt, welcher Alles im Geiste gesehen hat, und erfährt nun aus dessen Munde, daß er mit dem bösen Feind gegangen sei: *Quid est frater quod malignus hostis, qui tibi per conviatorum tuum locutus est etc.*

Im Mittelgrunde wandern die beiden (rücklings gesehen). Der Böse winkt dem Jüngling zu einem Quell. Im Hintergrunde sieht man sie an eben diesem trinken und sich ein Brod schneiden. Links im Vordergrunde kniet der Verlockte vor S. Benedetto und drei Mönchen. — Das Ganze ist gräulich verschmiert, und nur die Gestalt des unheimlichen Weggenossen, dessen Aktion so sprechend, dessen Habitus so ächt signorell'est ist, fesselt und reizt noch die Betrachtung. Er hat sich — der Hitze halber, scheint es, — das rechte Bein durch Herabstreifung seiner rothen Hose bis zur Wade entblößt; eine nothgedrungene Erleichterung oder prahlerische Zeitsitte.*)

7) Besuch des als Gothenkönig Totila verkleideten Schildknappen Niggo. Totila wollte den Heiligen hiermit auf die Probe stellen, ob er wirklich „*prophetiae spiritum*“ habe. Benedikt aber empfängt Niggo mit den Worten: *Pone, fili, pone quod portas, non est tuum* (nämlich Kleidung und Abzeichen des Königs), und so kniet Niggo befürzt und beschämt vor ihm nieder.

Im Hintergrunde sieht man das Gothenlager, Zelte mit Fahnen und Halbmonden. Totila gibt soeben dem Schildknappen den Auftrag. Im Vordergrunde kniet er nun, umgeben von martialischem Kriegsvolk, vor dem ruhig und würdevoll dastehenden Benedikt. Hinter diesem stehen vier Mönche. Rechts im Hintergrund ein Felssthor, durch welches zwei Mönche gehen. — Besonders charakteristisch sind hier die Gestalten der gothischen Krieger, welchen der Maler mit naiver Licenz die bunte, enganschließende Tracht und den gespreizten Habitus der Soldner seiner eigenen Zeit gab. Die sichere Zeichnung, der starke Sinn für standfeste Körperlichkeit, wodurch er nachmals sich so sehr auszeichnet, tritt hier schon mächtig hervor, kreuzt sich aber etwas mit der Buntheit der Bekleidung. Manches ist hier auch mit besonderer Rücksicht auf die koloristische Wirkung fleißiger durchgemalt, als an den bisherigen Fresken. So die blaue Jade der kräftigbeinig dastehenden, grimmigen Landsknechtgestalt in der Mitte. — Daß der hinter ihrer rechten Schulter hervorschauende Kopf das Selbstportrait des Malers sei, scheint mir unwahrscheinlich, da er den beiden Selbstportraits in *Doviato* gar nicht ähnlich sieht. — Die edig bewegte Gestalt des Niggo ist wenig erfreulich; dagegen ist die gestrenge Erscheinung des Heiligen wieder von großartiger Wirkung.

8) Besuch des Totila. Benedikt weißagt ihm seine ganze Zukunft: „*Multa male facis, multa male fecisti, jam aliquando ab iniquitate conquesce. Equidem Romam ingressurus es, mare transiturus, novem annis regnans, decimo morieris.*“ — Links im Vordergrunde auf einer (lilafarbigem) Steinplatte sieht Benedikt mit drei Mönchen, reich

*) Vgl. Kopfskulpte von F. Weiß, 2. Abb., S. 608.

dem Niederknien den Hand und erhebt ihn. Hinter Totila, dichtgedrängt die rechte Hälfte des Bildes erfüllend, das kriegerische Gefolge, vorne Insvolt, im Mittel- und Hintergrunde geharnischte Reiter mit Eisenhüten und mächtigen Lanzen. Zunächst hinter ihm, seinen Hut haltend, ein junger Knappe, dessen Typus, Haltung und weiblich schamhafter Ausdruck wiederum umbrisch gemahnt. In der Mitte des Gefolges steht eine ähnliche Aedengestalt wie auf dem vorigen Bilde, die Veine pathetisch gepreist, mit beiden Händen die aufgestemmte Hellebarde haltend, den Kopf wild nach dem Heiligen abgeteilt. Das antik wohlgebildete Profil dieses Jünglings ist gleichwohl ächt signorellesk, und ich kann darin nicht, wie Rumohr ¹⁾, eine Aushilfe Soddoma's finden. Er trägt eine roth- und blaufarbige Zude mit weißgelbem Saum, rothflamtenen Ärmel, ein grünes Kopftuch, ein blaues Barett und blau-grün, roth und gelb-braun gestreifte Hosen. Daneben andere in kololetten Stellungen, aber mit so tollbunt und überzwerch zusammen- und aufgenähigen Zuden und Beinlingen, daß die trefflich gestellten Gestalten kaum zu würdigen sind. Die hinter diesen Vordersten hervorstehenden ällicheren Charakterköpfe haben lionardesten Anflug, welcher sich auch an einigen Köpfen des zweiten Fresco (Sturz der Apollonbildsäule) vorfindet. Links im Hintergrund marschirt weitere Mannschaft mit Gefangenen. Die Draperie der Benebittiner ist hier ungleich flüssiger. Das Kolorit hat wegen der schreienden materellen Buntheit der Lokalfarben, namentlich wegen des vielen giftig verblindeten Blau's etwas sehr Frostiges.²⁾

Diese beiden Bilder mit der soldatesca sind entschieden das Bedeutendste und Originellste, was Signorelli hier geleistet hat. Sie zeigen auch mehr Zeitaufwand als die übrigen, die er doch in großer Eile gemalt zu haben scheint. Man erkennt in denselben sofort die ähnlichen Geschwister der beiden Fresken in der Akademie der Künste zu Siena (N. 219: Flucht des Aeneas, N. 220: Auslösung Gefangener). So finden sich neben anderem Uebereinstimmenden die straffe Haltung, die eingezogenen Kniee, die einzeln gemalten Brauenhärchen, welche wie Vorsten aussehen. Crowe und Cavalcajelle sagen von jenen Fresken: „Sie zeigen eine Mischung von Signorelli's und Pinturicchio's Stil, so daß man auf Girolamo Genga's Autorschaft schließen kann. Genga hat nachweislich für Pandolfo Petrucci gearbeitet“, für eben welchen diese fraglichen, einem größern Cyklus angehörigen Fresken gemalt sind. In der Auslösung der Gefangenen hat die stellenweise Lederheit und Pierlichkeit des Vortrages, wie die koloristisch warme, wunderbar lebensvolle Porträtwirkung einzelner Köpfe etwas Fremdartiges. Dennoch ist wieder so viel echt Signorelleskes darin, namentlich in den Gestalten der nackten Gefangenen, daß mir wenigstens diesem Bilde gegenüber die citirte Hypothese gewagt erscheint.

(Schluß folgt.)

1) Ital. Forschungen, B. II, S. 387.

2) Das neunte Fresco befand sich an der Stelle, wo jetzt eine Thüre durchgebrochen ist. Ein Stück davon sieht man noch rechts neben derselben: S. Benedetto mit zwei Mönchen erhebt wie beschwörend die Hand. — Ueber der Thüre eine durch Uebermalung sehr entstellte Einsegnung durch einen Bischof, welche gleichfalls Signorelli's Gepräge zeigt.

Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Swan Vermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersezt von Dr. Johannes Schwarz.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Bevor wir an die Betrachtung der Werke aus der ferraresischen Schule gehen, müssen wir noch einiger anderer Bilder gedenken, die in den Sälen II und III aufgehängt sind. ¹⁾

Von dem Brescianer Girolamo Muziano sieht man unter III, 39 einen sogenannten Propheten. Dieses etwas akademische Bild scheint mir in der That das Werk des entarteten Lombarden zu sein. Auch die Galerie Doria (Saal II) besitzt einen großen h. Hieronymus, der das Lieblingsujet dieses unbedeutenden Malers gewesen zu sein scheint, da mir viele solcher Hieronymusse von ihm zu Gesichte gekommen sind. Man vergleiche diese Muzianischen Malereien mit den gleichzeitigen Werken des Girolamo Romanino und des Alessandro Moretto, und man wird wahrscheinlich zugeben, daß es für die Kunst dieses Brescianers besser würde gewesen sein, wenn er dem Beispiele seiner obgenannten Landsleute gefolgt und zu Hause geblieben wäre, statt nach Rom zu kommen. Freilich hätte er dann seine „maniera“ nicht „allargata“, wie Vasari meint, er würde aber wenigstens seinen lokalen und individuellen Charakter sich rein erhalten haben.

Von der Hand der zu ihrer Zeit hochgeachteten Malerin Sofonisba Anguissola, der mütterlichen Freundin des A. van Dyck, besitzt die Galerie Borghese ein kleines, sehr hübsches weibliches Porträt (III, 14). Sofonisba stammte aus der cremonesischen Patrizierfamilie der Anguissola und wurde von ihrem Vater Hamilcar schon in ihrem siebenten Jahre dem Cremoneser Maler Bernardino Campi anvertraut, damit derselbe sie im eigenen Hause zur Malerin ausbilde. Welcher adelige Herr Papa und zumal welche adelige Frau Mama würde heutzutage ihren vornehmen Töchterlein eine solche „education“ zumühen! — Als aber nach einigen Jahren Bernardino Campi nach Mailand berufen ward, übernahm der in Cremona ansässige Bernardino Gatti, Sojaro genannt, ein Nachahmer Correggio's und Parmeggianino's, die weitere künstlerische Erziehung und Ausbildung der jungen Sofonisba, welche 1559 schon zu solchem Rufe gelangt war, daß Philipp II. sie an seinen königlichen Hof nach Madrid berief.

Das älteste mir bekannte Gemälde der jungen vornehmen Malerin ist das Porträt einer schwarzäugigen Nonne, welches Lord Yarborough zu London besitzt, und welches

1) Wir haben das Kapitel, worin die in diesen Sälen enthaltenen Werke der Schüler und Nachahmer Raffael's besprochen sind, der Kürze halber überstrichen, zumal da nach dem Urtheile des Verfassers unter denselben wenig Neues und Erfreuliches sich befinden soll. Joh. Schwarz.

nebst dem Namen der Malerin die Jahreszahl 1551 trägt. Sofonisba hätte also das hübsche Bild in ihrem 11. oder höchstens 12. Jahre gemalt. Denn auf ihrem Selbstporträt in der Gemäldesammlung des Belvedere zu Wien, das wir hier unsern Lesern zum besten geben, sieht das großäugige Mädchen etwa wie 11-, höchstens 15jährig aus. Dieses Bild aber trägt die Aufschrift: SOPHONISBA. ANGISSOLA. VIRGO. SE. IPSAM. FECIT. 1554. Außer diesem sind mir noch etwa ein halb Duzend anderer Selbstporträts von ihr bekannt. Ein solches befindet sich z. B. in der an interessanten Bildern reichen Kommunal Sammlung von Siena. Die Malerin sieht darauf etwa wie ein 18- oder



Itzenitz der Sofonisba Anguissola im Wiener Belvedere.

19jähriges Mädchen aus, und dies Bild muß daher ungefähr um's Jahr 1558 von ihr gemalt worden sein. Die Figuren sind in Lebensgröße. Sofonisba hat neben sich einen Mann mit dem Stift in der Hand hingemalt, wahrscheinlich ihren ehemaligen Lehrer Bernardino Campi, welcher im Jahre 1522 geboren, auf dem Bilde auch wirklich wie ein naher Vierziger aussieht. Auch der Herzog Melzi zu Mailand besitzt ein, jedoch sehr beschädigtes, Selbstporträt der Anguissola; ein späteres befindet sich in der florentinischen Künstlerporträtsammlung degli Uffizi. Dasselbe ist bezeichnet: SOPHONISBA ANGISSOLA. CREM¹⁸. (Cremonensis) AET. SVAE. ANN. XX, wurde demnach wahrscheinlich von ihr in Spanien gemalt, was auch die Beifügung ihrer Heimat andeuten dürfte. Andere Porträts, von ihr gemalt, finden sich in England beim Grafen Spencer, bei Herrn

Dauby Seymour, bei Herrn William Stirling; in Deutschland, unter andern, das schöne Bild mit den Porträts ihrer drei Schwestern im Hause des Grafen Raczyński zu Berlin; eines in unserer Eremitage zu Petersburg, aus der Leuchtenberg'schen Sammlung erworben, ein anderes in der Galerie „begli Studj“ zu Neapel, und anderswo noch.

Herr Giovanni Morelli zu Bergamo besitzt ein sehr niedliches Bild von ihr, worauf die heilige Familie dargestellt ist. Auf demselben liest man folgende Aufschrift: SOPHONISBA ANAGUSSOLA (SIC) ADOLESCENS. P. 1559; also aus dem Jahre, als die etwa neunzehn- oder zwanzigjährige Sofonisba an den Hof Philipp's II. nach Madrid berufen wurde.¹⁾ In diesem Gemälde ist der Einfluß des Parmeggianino sehr deutlich wahrzunehmen.

Ueber das Geburts- und Todesjahr dieser höchst interessanten, selbst von Michelangelo belobten und von Vasari hochgepriesenen Malerin herrscht noch immer unter den Kunstschriftstellern eine große Konfusion. Nach unserm Dafürhalten also wurde Sofonisba etwa im Jahre 1539 in Cremona geboren. Ihr Selbstporträt zu Wien vom Jahre 1554 stellt, wie gesagt, etwa ein vierzehn- oder fünfzehnjähriges Mädchen dar. Auch hätte sie sich im Jahre 1559 nicht noch als *adolescens* qualifizirt, wie dies auf dem Bilde des Herrn Morelli der Fall ist, wäre sie damals schon nahe an die Dreißig gewesen, und hätte sie das Tageslicht schon im Jahre 1530 erblickt, wie die größere Zahl ihrer Biographen behauptet.

Von 1559 bis etwa 1580 scheint Sofonisba Anguissola am spanischen Hofe verweilt zu haben. Sie heirathete daselbst einen sicilianischen Edelmann, Namens Roncada, dem sie später nach Palermo folgte, wo derselbe starb. In zweiter Ehe an den geneuesischen Patrizier Somellini vermählt, ließ sie sich sodann in Genua nieder. Im Jahre 1624 machte der Vater von Duf, von Sicilien in Genua angekommen, die persönliche Bekanntschaft Sofonisba's und soll daselbst im folgenden Jahre das Porträt der damals schon erblindeten alten Dame, welche ein Jahr später, also 1625, ungefähr 86 Jahre alt starb, gemalt haben.

Die Bildnisse der Sofonisba Anguissola gehen meist unter fremden Namen. Sie sind fast alle sehr naiv und frisch aufgefaßt und sehr solid gemalt.

Im Museum von Madrid ist mir kein einziges davon zu Gesicht gekommen. Wohl aber fand ich daselbst das lebensgroße Porträt des Cremoneser Arztes Piermaria (N. 15), mit der Aufschrift: LVCIA. ANGVISOLA. AMILCARIS. F. (ilia). ADOLESCENS.

Diese Lucia, von der auch die öffentliche Bilderammlung zu Brescia das sehr naive Porträtchen einer dritten Schwester Anguissola, nämlich der Europa, besitzt, war, wenn ich nicht irre, die zweite Schwester der Sofonisba. Aber auch Europa, die dritte Schwester, war Malerin, wie uns von Vasari berichtet wird, der dieselbe im Jahre 1568 zu Cremona besuchte.²⁾ Die vierte und jüngste Schwester³⁾ hieß Anna Maria und beschäftigte sich ebenso, wie ihre drei älteren Schwestern, mit der Malerei. Von ihrer Hand besitzt der Vikar von St. Peter in Cremona, Herr Manara, ein wenig erfreuliches Bild, worauf die heilige Familie dargestellt ist, nebst dem heiligen Franz, welcher ein Kätzchen voll Trauben und Maulbeeren dem Christkinde darreicht. Darauf ist der Name der Malerin

1) Eine Replik dieses Bildes sah ich in der Sammlung des Grafen Varano zu Ferrara.

2) Siehe Vasari (Ausg. v. Monier) Vol. II, p. 260.

3) Außer diesen vier gab es noch zwei andere Schwestern Anguissola's, von denen die eine jung starb, die andere sich in's Kloster zurückzog.

in Goldbuchstaben folgendermaßen bezeichnet: ANNAE. MARIAE. AMILCARIS. AN-GVSOLAE. FILIAE.

Damit für dieses Mal genug von dieser interessanten weiblichen Malerfamilie.

Nachdem wir nun einen, wenn auch nur flüchtigen Blick den Werken florentinischer Meister, sowie etlichen Bildern verschiedener anderer Schulen, die in diesen zwei Sälen aufgestellt sind, geschaut haben, betrachten wir uns mit etwas mehr Ruhe einige unter den vielen Werken aus der ferraresischen Malerschule, des Benvenuto da Garofalo und des Dosso, welche ja von allen Wänden dieser Räume uns entgegen strahlen und von denen einige wohl zum höchsten Schmucke der Borgheſi'schen Sammlung zu rechnen sind.

Beginnen wir mit der Betrachtung der Bilder des Garofalo und seiner Schule. Benvenuto ist zwar um einige Jahre jünger als sein Landsmann Dosso, auch steht er diesem, wenigstens in meinen Augen, als Künstler in mancher Hinsicht nach, die Anzahl seiner Werke aber ist hier so überwiegend, daß er schon deshalb den Vorzug verdient.

Wer den Benvenuto Tisi da Garofalo kennen lernen will, der muß nach Rom kommen. In keiner andern Stadt der Welt, selbst Ferrara nicht ausgenommen, findet man ihn in allen Tonarten, in allen seinen künstlerischen Entwicklungsstufen so reichlich vertreten, wie dies in den verschiedenen Gallerien der ewigen Stadt der Fall ist. Die meisten dieser ferraresischen Bilder mögen schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als durch die Adobrandini die Reihe auch an Ferrara kam, dem päpstlichen Staate einverleibt zu werden, nach Rom gebracht worden sein. Auch die Bilderwanderung folgt ja einem politischen Fatum.

Die Biographie, welche uns Vasari mittheilt von Garofalo, den er persönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, leidet zwar sehr an Anachronismen, wie fast alle Biographien in dem Werke des Aretiners, scheint mir aber in der Hauptsache doch wahr zu sein. Es ist ungefähr folgende: Benvenuto Tisi wurde in Ferrara im Jahre 1481 geboren und starb daselbst 1559, lebte also 78 Jahre. Biewohl er ungefähr in seinem fünfzigsten Jahre fast ganz die Sehkraft des einen Auges eingebüßt haben soll, wurde er dadurch doch nicht verhindert, bis an's Ende seines Lebens noch fortzumalen, und Garofalo war ein sehr fleißiger Mann. Bei einer künstlerischen Thätigkeit von beiläufig fünfzig Jahren konnte er also sicherlich viel Arbeit liefern, und davon legen, wie gesagt, die römischen Sammlungen Zeugniß ab. Sein Vater Pietro Tisi (Schuster von Profession, wie der Vater Sobboma's) stammte von dem Orte Garofalo, im Paduanischen Gebiete liegend, ab, weshalb sein Sohn gewöhnlich Benvenuto von Garofalo, zuweilen auch schlechtweg Benvenuto Garofalo genannt wurde. Um's Jahr 1491, also zehnjährig, wurde Benvenuto vom Vater dem ferraresischen Meister Domenico Panetti¹⁾ in die Lehre gegeben. Dieser war, wenn auch ein etwas trockener, zuweilen auch ein nicht sehr kurzweiliger, doch immerhin ein ganz tüchtiger und gewissenhafter Künstler, wovon man sich in der ferrareser Pinakothek, wo viele Bilder von ihm hängen, überzeugen kann, und war damals wohl der erste in der Stadt selbst lebende Maler Ferrara's. Und in der Geschichte der ferraresischen Malerschule nehmen, scheint mir, Panetti, Francesco Bianchi und Lorenzo Costa ungefähr den nämlichen Platz ein, den in derjenigen von Perugia Fiorenzo di Lorenzo,

1) Panetti (1512 gestorben) war, meiner Ansicht nach, Rathsherr bei Cosimo Tura sowohl des Lorenzo Costa, als jenes Francesco Bianchi (1510 gestorben), der, wie die Geschichte berichtet, die Ehre gehabt, den Correggio in der Malerei zu unterrichten. Francesco Bianchi bekam in Modena, wo er sich niedergelassen, den Beinamen Fradè, d. h. im modenesischen Dialecte Ferrarese, der Ferrarese. Neuere Schriftsteller haben daraus Ferrari gemacht.

Pinturicchio und Pietro Perugino, in der veronesischen Francesco Moroni, Girolamo dai Libri und Bonignori behaupten.

Nach ungefähr sieben Jahren war die sogenannte Lehrzeit vorüber, und um's Jahr 1495 beginnen nun die Wanderjahre des jungen Garofalo. Zuerst begab er sich also nach Cremona, wo er an dem Maler Soriani einen Verwandten mütterlicherseits hatte. Und in dieser Stadt machte er auch bald die Bekanntschaft eines Rögling's der Bellini'schen Malerschule, nämlich des Cremonesen Voccaccio Voccaccino, welcher damals für den besten Maler Cremona's gehalten wurde. Von Voccaccino nun mag Garofalo wohl in dessen Werkstätte Bilder gesehen haben, die ihm zugesagt, aber auf jeden Fall keines von denen, die Vasari und Baruffaldi, der den Vasari kopirt, angeben, da ja die Tribüne des Domes von Cremona erst im Jahre 1505 und 1506 von Voccaccino al fresco bemalt wurde, und da die Geschichten aus dem Leben der Maria, von demselben Meister, sowie die Fresken des Romanino und seines Schülers Ubbello Melloni in jener Kirche, erst ungefähr zehn oder zwölf Jahre später, d. h. in den Jahren 1514 bis 1518 entstanden sind. Venvenuto Garofalo aber fand Arbeit bei Voccaccino, wie dieses uns durch folgenden Brief bestätigt wird, den Meister Voccaccino an den Vater des Venvenuto schrieb:

Hochzuverehrender Herr Peter!

Hätte Euer Sohn Verdognü die guten Sitten ebensovohl erlernt, als das Malen, so würde er mir gewiß nicht einen so schlimmen Streich geliebt haben. Denn, nachdem am 3. Januar sein Lufel und Euer Schwager, Herr Niccolò (Soriani) gestorben ist, hat er keinen Finsel mehr angerührt, und doch wußte er gar wohl, an was für einem schönen Werke er arbeitete. Das ist aber noch gar nichts; er ist, ohne auch nur „bei dich der Denker“ zu sagen, davongelaufen, ich weiß aber nicht in welcher Richtung. Ich habe ihm Arbeit verschafft, er hat aber alles unvollendet im Stiche gelassen und ist davongelaufen, nachdem er alle seine eigenen Geräthschaften, nebst denen des Herrn Niccolò, bei mir hatte liegen lassen. Das thut mich sehr weh, um ihn aufzutreiben. Könnte man ihm Glauben schenken, so sagte er, er wolle Rom sehen; möchte wohl sein, daß er nach jener Stadt sich begeben habe. Und nun sind es schon zehn Tage, daß er abgereist ist bei einer Kälte und bei einem Schnee, daß es kaum zum Aushalten ist. Ich lässe Euch die Hände und verbeife Euer brüderlich gesinnter

Voccaccino.

Cremona, 29. Jänner 1499.

Man ersieht aus diesem Briefe, daß Venvenuto ein etwas unartiger, aber entschlossener Junge war. Den 19. Januar des Jahres 1499 also verließ der achtzehnjährige Garofalo die Werkstätte des Voccaccino und Cremona, und begab sich im tiefsten Winter auf den Weg nach Rom. Diese Reise scheint die Folge eines plötzlichen Entschlusses gewesen zu sein. In Rom angekommen mietete er sich, wie Vasari sagt, in der Wohnung des florentinischen Künstlers Giovanni Baldini (wohl ein Verwandter des berühmten Baccio Baldini) ein, bei welchem er Gelegenheit hatte, viele Zeichnungen bedeutender florentinischer Meister zu sehen und zu studiren. Aber im Anfange des Jahres 1501, und nicht 1504, wie man gewöhnlich annimmt, erkrankte sein Vater, und starb auch bald darauf. Und dieses scheint der Grund der plötzlichen Abreise Venvenuto's von Rom gewesen zu sein. Als Garofalo in Ferrara ankam, war sein Vater nicht mehr am Leben. Lernbegierig, wie er war, wandte er sich sogleich nach Bologna, um seine Studien in der Werkstätte seines Landmannes Lorenzo Costa fortzusetzen. Denn in dieser Stadt, und nicht, wie Vasari berichtet, in Mantua, befand sich damals Lorenzo Costa, welcher beim regierenden Hause der Bentivoglio in großer Gunst stand.

(Fortsetzung folgt)



Von Adolf Hofenber.

Mit Illustrationen.

I.

Durch die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 ist die alte Hauptstadt der Mark Brandenburg und des Königreichs Preußen aus ihrer in gewissem Grade nur provinziellen Stellung in die Reihe der Weltstädte versetzt worden. Seitdem Berlin der Mittelpunkt eines großen politischen Ganzen geworden ist, auf dessen endliche Gestaltung wir mit Rücksicht auf die letzten fünfzig Jahre stolz und freudig zu blicken vollauf Ursache haben, ist man auf allen Seiten bemüht, der neuen Hauptstadt eines neuen Reiches ein festliches, stattliches Gewand zu verleihen, um sie auch äußerlich der gewonnenen Stellung würdig zu machen. Das schnelle, unvorhergesehene Wachstum der letzten Jahre steht aber in keinem Verhältnis zur bisherigen Entwicklung. Von verhältnismäßig später Gründung, zeigt die Stadt weder eine systematische Anlage, die sich etwa in einer Gruppierung der Häusermassen um einen Centralpunkt ausdrücke, noch hat man jemals später das Bedürfnis gefühlt, durch nachträgliche Korrekturen die ursprüngliche Vernachlässigung wieder gut zu machen. Diese Zufälligkeiten der ersten Anlage und mehr noch des allmählichen Wachstums wurden durch die politische Lage des ganzen Staates bedingt. Bei dem unaufhörlichen Ringen um die Existenz, welches den Staat in erster Linie in Anspruch nahm, ließ man den Einzelnen in seiner, natürlich auch nur beschränkten, Thätigkeit gewähren. Selten nur konnte der Staat lärgliche Mittel beisteuern, und selbst die Thätigkeit zweier ausgezeichneter Baumeister reichte nicht aus, die Physiognomie der Stadt im Allgemeinen charakteristisch anzuprägen. Wenn auch der Staat in diesen Zeiten umfangreiche und zahlreiche Bauten zur Ausführung brachte, so schloß der privaten Bauhätigkeit damals noch jener Aufschwung

und jene Spekulationslust, welche erforderlich ist, damit sich auf Gebieten, die sich der staatlichen Fürsorge entziehen, eine gleich erspriessliche Wirksamkeit entfalte.

Diese Zeit ist jetzt herangekommen, von den äusseren Verhältnissen in seltenem Masse begünstigt. Aber man bedenke und schäpe die Aufgabe der jetzigen Generation! Was Jahrhunderte in unbewusster Gleichgültigkeit vernachlässigt haben, soll sie den Anforderungen der Gegenwart gemäß herstellen und umbilden. Das Gewirr der engen Gassen soll sich zu breiten Straßen entfalten, und daneben soll den Bedürfnissen des täglich wachsenden Lebens Genüge geleistet werden. Die Spekulation will ihr Kapital nicht lange ohne Interessen sehen, und wenn auch tüchtige jugendliche Kräfte neben und unter erprobten Männern bestrebt sind, mit dem gewaltigen Aufschwung und dem rastlosen Treiben und Vorwärtstreiben des öffentlichen Lebens gleichen Schritt zu halten, so überfluthen doch die Wogen des Verkehrs zum größeren Theil die Bemühungen, welche darauf gerichtet sind, auf dem weiten Gebiete der Kunst gleiche Früchte zur Reife zu bringen, wie wir sie auf andern Kampf- und Tummelplätzen des modernen Menschengesistes täglich ernten.

Die öffentlichen Gebäude, welche den Interessen der Verwaltung, des Verkehrs und des Handels dienen, sind allmählich zu eng geworden. Man mußte daran denken, sie den erhöhten Anforderungen entsprechend zu vergrößern und sie mit künstlerischem Schmuck zu versehen, wie es die Würde der Hauptstadt verlangt. Auf dem Werder, wo einst das Jägerhaus stand, erhebt sich die neue Hauptbank, auf drei Seiten von Straßenzügen umgeben, beinahe ein Stadtviertel für sich. Die alte Post in der Königsstraße genügte nicht mehr den Bedürfnissen der kaiserlichen Reichspost: in der Leipzigerstraße erstand ihr eine neue Heimstätte von gewaltiger Ausdehnung. Das Generallitabsgebäude am Königsplatz verbannt der jüngsten Vergangenheit seine Entstehung, die neue Münze ist bereits ihrer Bestimmung übergeben worden, die Nationalgalerie noch im Bau begriffen. Das Finanzministerium, die Universitätsbibliothek sind gleichfalls Bauten jüngsten Datums. Andere Staatsgebäude haben sich mit neuen Facaden oder mit neu aufgesetzten Stuckwerken begnügen müssen, nicht immer zu ihrem Vortheil. So wird man das alte Kommandanturgebäude im neuen Gewande, welches am Eingang der Linden steht, schwerlich für eine besondere Zierde der Residenz halten können. Auch dem Reichstanzleramt und dem provisorischen Gebäude für den Reichstag und das Herrenhaus ist ein gleiches Loos zu Theil geworden. Der plastische Schmuck beider Häuser entspricht nur wenig ihrer Würde; auch macht die tiefsinnige Symbolik, welche der Erfinder der Fassade des Reichstagsgebäudes an den Tag gelegt hat, indem er auf dem Kranzgesims eine Anzahl delphischer Dreifüße placirte, seinem Geiste größere Ehre als seinem Geschmack. — Neue Aufgaben stehen in nicht allzuweiter Ferne in Aussicht. Abgesehen von dem projectirten Reichstagsgebäude und dem Dome beabsichtigt man den Bau eines Gewerbemuseums und eine Erweiterung der Bauakademie.

Von städtischen Neubauten sind außer einigen Gymnasien und Gemeindefschulen besonders das große Krankenhaus am Friedrichshain (erbaut 1870—1874 von Gropius und Schmieden) und der Viehhof von Orth (1867—1871) zu erwähnen. — Außer der imposanten Anlage des Humboldtthensens und der Alsenbrücke, welche jedoch des monumentalen Schmucks entbehrt, sind zwei neue Brücken an Stelle älterer, die für den Verkehr zu klein geworden, entstanden. Die Schillingbrücke ist in den Zwickeln der Bogen, welche den Pfeil überspannen, mit trefflich in den Raum hineincomponirten Reliefs versehen. Die Königsbrücke soll in kürzester Frist mit großen plastischen Gruppen geschmückt werden.

Noch glänzender gestaltet sich, wenigstens dem Umfange nach, die private Bauhätigkeit. Die großen industriellen Schöpfungen der neuesten Zeit — vulgo Gründungen genannt — haben eine große Zahl baukünstlerischer, meist jüngerer Kräfte in Anspruch genommen, und selbst nach den finanziellen Erschütterungen jüngsten Datums ist diese Thätigkeit nicht gänzlich zum Geleget worden. Die Aktiengesellschaften und sonstigen Vereinigungen zu industriellen Zwecken brauchten für ihre Bureau und Verwaltungsräume ein passendes Apsl, das auch nach Außen hin ihr Ansehen dokumentiren und ihrem Kredit eine gewisse Basis verschaffen sollte. Der Palast der Bodentreditgesellschaft und das Haus des Kaffeevereins sind Beispiele imposanter

Pracht und zierlicher Eleganz. Die Meiningen Bank, die norddeutsche Grundkreditbank, die Baubank „Metropole“ und das Haus der deutschen Baugesellschaft mögen noch aus der Menge hervorgehoben werden. Im engen Anschluß an die „Gründungen“ sind die Privathäuser großer Kapitalisten zu erwähnen, die an Pracht und Reichthum des Materials mit einander wetteifern und aus denen man die Definition eines eigenen Stils, des „Gründerstils“, herguleiten versucht hat. — Bahnhöfe sind zum Theil neu entstanden, zum Theil in prächtigster Weise umgebaut worden. Der Lehrter Bahnhof ist eine Neuschöpfung von Grund aus. Auch der Potsdamer Bahnhof hat mit seinem ungewöhnlichen Vortrath nur den Boden gemein.

Um für die jährlich der Residenz zufließende Menschenmenge Wohnungen zu schaffen, genügt die Thätigkeit einzelner Bauunternehmer nicht mehr. Aktiengesellschaften haben sich gebildet und meist mit enormen Summen bedeutende Terrains an sich gebracht. Im Nordosten der Stadt hat sich der Bauverein „Königsstadt“ ein Feld für seine Thätigkeit ausgewählt, während man sich im Nordwesten beziffert, den ausgedehnten Raum zwischen dem Königsplatz und dem Lehrter Bahnhof mit Miethpalästen für die „Großen der Erde“ auszufüllen. Im Westen hemmt der Thiergarten, mit Recht ein unveräußerliches Besitzthum Berlins und sein gerechter Stolz, ein weiteres Umsichgreifen der Baulust. Aber oberhalb der Nachbarstadt Charlottenburg, welche vielleicht in kurzer Zeit selbst in die Residenz aufgehen soll, hat man einen Erfas gefunden. Die Baugesellschaft „Westend“ hat dort mitten in einer schattenlosen Sandwüste eine Lase von Villen geschaffen, die gleichsam den Abschluß des reizenden Villenkranzes bildet, der sich längs der Südseite des Thiergartens bis gegen Charlottenburg hinzieht. Noch in der Stadt selbst hat eine Berliner Gesellschaft eine reizvolle Park- und Gartenanlage unter dem Namen „Flora“ etablirt, deren Mittelpunkt ein zu geselligen Vereinigungen bestimmtes Gebäude mit einem sehr geräumigen Palmenhause bildet. — Im Süden Berlins, zwischen der Potsdamerstraße und dem zoologischen Garten, hat die „Berliner Bauvereinsbank“ bedeutende Baupläge erworben. Hier entsteht ein neues Stadtviertel, welches sein eigenes Gotteshaus, die Zwölfapostelkirche, erhalten hat. — Die großartigen Bauten im zoologischen Garten, welche ihres Gleichen suchen, gehören ebenfalls der jüngsten Vergangenheit an.

Doch die Bauhätigkeit der Berliner greift über Berlin hinaus. In Stregitz, in Friedenan, in Lichtersfelde werden Sommerhäuser und Villen für die nach den Reizen des Landlebens sehnsüchtigen Residenzbewohner auf Aktien erbaut. Am Wannsee haben Kysilmann und Heyden, Gropius und Schmi eden u. A. sehr ansprechende Landhäuser in materieller Umgebung meist aus Backsteinen in Rohbau geschaffen.

Dem Zusammenwirken von Intelligenz und Kapital sind auch Unternehmungen innerhalb der Stadt gelungen, an deren Ausführung der Wille und die Mittel des Einzelnen bisher gescheitert waren. Die Verbreiterung der Kommandantenstraße, einer Hauptverbindungsline zwischen der inneren und äußeren Stadt, ist zum größeren Theil durch den „Centralstraßen-Bauverein“ ermöglicht worden. Andernseits ist der Strom des Verkehrs getheilt und abgelenkt worden, indem man von zwei Seiten der genannten Straße neue Straßen nach dem Spittelmarkt durchlegte. Auch die „Passage“ oder Kaisergalerie zwischen der Behrensstraße und den Linden hat einen ähnlichen Zweck, wenn sich auch hier die Nothwendigkeit einer Theilung des Verkehrs weniger fühlbar machte, und die Schöpfung eines Prachtbaus und daraus zu erhoffende Vortheile materieller Art wohl die Hauptzwecke waren.

Die rapide Vergrößerung der Stadt, welche am besten durch die Thatsache illustriert wird, daß im verfloffenen Jahre fünfzig neue Straßen mit Namen belegt, also zum größeren Theile angebaut worden sind, hat die lange ersehnte Anlage einer Pferdeisenbahn zur Folge gehabt. Leider mußte sich das Reg derselben auf die äußere Stadt beschränken, da sich einer Ausdehnung desselben auf die innere Stadt zur Zeit noch unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten. Die projektierte Anlage einer Dampfisenbahn wird zwar diese Schwierigkeiten überwinden müssen. Doch hat man Ursache, gegen Berliner Projekte misglaulich zu sein.

Die „Berliner Bauausstellung“, welche im Herbst 1874 stattfand, hat ein überraschendes Bild von der Summe des künstlerischen Wissens und Strebens geliefert, die sich in den Berliner Architekten vereinigt. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, das Urtheil über die Inferio-

rität Berlins in künstlerischen Dingen zu mobilisieren, namentlich die Kunst, die sich zwischen Wien und Berlin hinsichtlich der Architektur aufstut, weitaus geringer erscheinen zu lassen. Tatsächlich bleibt die Kunst allerdings bestehen insofern, als in Wien zum größten Theile die Pläne der Künstler eine glänzende Verwirklichung gefunden haben, während die schönsten Gedanken und Projekte der Berliner Architekten auf dem Papiere geblieben sind. So bot uns die Bauausstellung, nur nur Einiges zu erwähnen, den imposanten Plan einer Markthallenanlage, welchen Hennicke und v. b. Hude im Auftrage der deutschen Baugesellschaft angefertigt haben. Man hat, dem Vernehmen nach, neuerdings das Markthallenprojekt von Seiten der Stadt wieder ausgenommen. Aber man läßt in den städtischen Baubüroaux neue Pläne entwerfen, ohne sich wahrscheinlich um die fertigen Projekte von Lenten zu kümmern, die durch die Ausführung des Fester Schlachthaus und Viehmarktes eine hervorragende Befähigung für derartige Anlagen an den Tag gelegt haben. Weiter ist das Projekt einer Passage zwischen der Dortheen- und Georgenstraße von Friebus und Lange zu nennen, dessen Ausführung hauptsächlich an der eine Millien Thaler übersteigenden Bausumme gescheitert ist. Eine von Vorsig veranlaßte Konkurrenz zu einem Wohnhause hat gleichfalls sehr erfreuliche Resultate in den Projekten von Lucas, Ende und Bödemann u. A., hervorgerufen.

Das Konkurrenzwesen hat vorzugsweise die architektonischen Kräfte Berlins in Bewegung gesetzt und jedenfalls nicht ungünstig auf ihre geistliche Entfaltung gewirkt. Aber aus dem Konkurrenzwesen hat sich allmählich ein Konkurrenzunwesen entwickelt, welches die künstlerischen Kräfte anfreibt. Die endgiltige Entscheidung wird aus einer Konkurrenz in die andere verschleppt, und nicht selten geben dann der Zufall oder Gründe, welche weit entfernt sind, ästhetische oder praktische zu sein, den Ausschlag. Wenn gar die Politik über baukünstlerische Entwürfe zu Gerichte sitzt, dann darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Schaffenskraft des Künstlers das notwendige Vertrauen verliert und lahm gelegt wird. Noch schwerer fällt der Unstand in's Gewicht, daß in den seltensten Fällen der aus einer Konkurrenz siegreich hervorgegangene Entwurf zur Ausführung kommt, und die Ausführung selbst wird vollends niemals dem Erfinder des Projekts übertragen. Dadurch verliert die Theorie vollständig alle Fühlung mit der Praxis, und der Baukunst wird jede Gelegenheit abgeschnitten, sich fortschrittlich zu entwickeln. Schon jetzt ist es Prinzip vieler Teilnehmer an Konkurrenzen geworden, sich soweit wie möglich von der praktischen Ausführbarkeit des Projekts zu entfernen, weil alldann die Aussicht, einen Preis zu erhalten, am wahrscheinlichsten ist. Wird dieses System in der bisher üblichen Weise fortgeführt, dann werden wir aus der Kunstgeschichte Berlins bald die der Architektur streichen können und nur über die Fortschritte der Berliner Zeichner und Bauhandwerker, resp. über ihre Rückschritte zu berichten haben.

Ein zweiter Uebelstand, der den großen Zwiespalt zwischen dem Können unserer Architekten und den Resultaten der Bauhätigkeit Berlins erklärt, oder wenn man will, die Wurzel dieses Uebels liegt in dem Mangel einer Vertretung der künstlerischen Interessen der Architektur im Handelsministerium. Ich kann diesen Mangel nicht scharf genug hervorheben, weil gerade aus ihm die Zerfahrenheit der officiellen Kunstverhältnisse, welche oft Anlaß zu Klagen gegeben hat, hervorgegangen ist. Während in Wien die Regierung die Initiative ergriffen hat, während man dort ohne Ansehen der Person und ohne Rücksicht auf Titel und Würden nur die künstlerische Befähigung des Einzelnen als Freibrief, der zu künstlerischen Thaten berechtigt, angesehen hat, ist zu Berlin in den Baubüroaux des Staates wie der Stadt die officielle Stellung des Architekten allein von Einfluß auf den Entwurf und die Ausführung von Neubauten. Auf anderen Gebieten der Verwaltung hat man längst mit dem bürokratischen Prinzip gebrochen. An der Spitze des Generalstabs z. B. steht ein Mann, der mit sicher prüfendem Auge die Fähigsten aus den ihm zu Gebote stehenden Kräften auszuwählen versteht. Von dem Handelsminister kann man bei der Verschiedenartigkeit seiner Aufgaben eine ähnliche Fertigkeit nicht erwarten, sondern nur das Verständnis für die der Regierung obliegende Pflicht der Initiative in baukünstlerischen Angelegenheiten. Ein vielseitig gebildeter, vorurtheilsfreier und unbefangener Architekt mit freier Dispositionsbefugniß in rein künstlerischen Dingen muß ihm zur Seite stehen, der tüchtige Kräfte nach objektiver Prüfung für Staats-

bauten verwenden darf. Dann müßte jedwede Beschränkung des Architekten, welche nur seine Produktionskraft hemmt, unterbleiben, namentlich dürfte in der Gewährung pekuniärer und räumlicher Mittel nicht gefargt werden. Aus dieser freien Konkurrenz der künstlerischen Kräfte der Nation würde sich — davon bin ich überzeugt — eine ähnliche Blüthe unserer Architektur entwickeln, wie diejenige, welche in Wien die ungetheilte Bewunderung der Fremden und den berechtigten Stolz der Bewohner rege hält.

Alsdann werden wirkliche Talente nicht mehr in ruhmloser Unthätigkeit verkümmern, wie es zur Zeit thatsächlich der Fall ist, andere werden nicht mehr gezwungen sein, den barbarischen Launen privater Bauherren zu dienen, um selbst allmählich in Barbarei und Willkürlichkeit zu verwildern. Auf der andern Seite wird die Mittelmäßigkeit sich nicht mehr mit dem erborgten Glanze brüsten können, es wird sich alsbald die Spreu von dem Weizen sondern, und der officiellen Architect wird nicht mehr die Früchte einheimen, die er vielleicht dem Talente eines Untergebenen verdankt. Heute dagegen sind wir leider nicht selten in der Lage, Bauwerke mit dem Namen von Männern besetzen zu müssen, die meist eben nichts als den Namen dazu hergegeben haben.

Als weitere Folge der veränderten Verhältnisse würde sich eine Klärung in den baukünstlerischen Bestrebungen ergeben. Ein geistvoller Architect Berlins ist zwar der Ansicht, „die moderne Architektur könne augenblicklich nicht sein, was sie im höchsten Sinne sein soll, — ein homogener Niederschlag ihrer Zeit, — sondern sie schwimmt nur darin herum, weil dieser Zeit die Ruhe zur Klärung fehlt.“ Aber ich glaube, in dieser Ansicht einen Widerspruch mit sich selbst zu finden. Gerade weil unserer Zeit die zur Ablärung erforderliche Ruhe fehlt, dauert auch die Führung in der Architektur in gleicher Weise fort, weil sie vorzugsweise von den Wegen des öffentlichen Lebens getragen wird und der schlagendste Ausdruck desselben ist. Aus eben diesen Gründen möchte ich für die Popularität der Baukunst plaidiren, welche derselbe Architect bestreitet, „weil sie diejenigen Empfindungen, in denen unser irdisches Leben von Anbeginn wurzelt, das subjective Verhältniß von Mensch zu Mensch, nicht zum Ausdruck bringen kann, und weil ihr die Leidenschaft fehlt; denn sie ist die Objectivität und die Ruhe.“ Die Architektur kann und soll wie jede andere Kunst Empfindungen im Menschen hervorrufen, sie ist die Stala dieser Empfindungen beschränkter bei ihr, als bei den andern Künsten. Ob sie sich zu diesem Ende des Menschen als eines Mediums wie Malerei und Plastik bedient, oder ob sie durch Maßverhältnisse auf den Menschen wirkt, scheint mit Rücksicht auf das Resultat unerblich.

Die Frage nach einem neuen Stile gehört meiner Meinung nach zu den müßigsten und unverständigsten unserer Zeit. Ein Jahrhundert, welches die ungehinderte Entwicklung der Individualität auf jede Weise begünstigt, ist überhaupt nicht dazu angethan, einen allgemeinen Kunststil zu erzeugen. Mit der Befreiung des Individuums von den Fesseln der Tradition, welche von der Renaissance und der Reformation begonnen, durch das Zeitalter des Barockstils und des Rokoko unterbrochen und durch die Gegenwart vollendet wurde oder doch der Vollendung nahe gebracht wird, ist zugleich eine Kunstübung unmöglich gemacht, welche Jahrhunderte beherrscht und sich von Generation auf Generation forterbt. Schon die Renaissance bietet ein so vielseitiges Bild, daß sich die einzelnen Strahlen, die von einem gemeinsamen Kerne ausgehen, in ihren Spitzen nur mit Mühe auf jenen Kern zurückführen lassen. Um wie viel verschiedenartiger sind die Strömungen des modernen Kunstlebens, in welchem der Künstler nicht mehr aus der Tradition schafft, sondern sich durch den Staub der Bibliotheken, durch die Mühen des Fachstudiums und durch Reisereminiscenzen hindurchzuwinden hat. Das freie Walten der Subjectivität wird unter solchen Umständen, wenn es mit künstlerischem Takt verbunden ist, reifere und schönere Früchte zeitigen, als die strenge Zucht einer Schule, mag deren Meister und Begründer auch eine unbestrittene Größe sein.

Berlin ist noch immer ihrem wesentlichen Charakter nach die Stadt der hellenischen Renaissance. Zwei Generationen sind auf Schinkel bereits gefolgt, und noch immer ist die Zahl seiner direkten Schüler nicht gering. Ein großer Theil derselben steht im Dienste des Staates, und deshalb gehören die zahlreichen Gebäude, welche der Staat in den letzten Jahren hat aus-

führen lassen, der Schinkel'schen oder richtiger der Schinkel-Stüler'schen Richtung an. Wie die Gaben verteilt sind, haben wir neben äußerst feinsinnigen und klassisch stilisirten Schöpfungen auch Baulichkeiten zu verzeichnen, deren geistige Hohlheit und öde Langweiligkeit durch die Formen der griechischen Architektur nicht verdeckt wird. Die hellenische Formensprache ist nicht selten zum nichtsfagenden Schematismus, zum ausdruckslosen Spiel geworden, welches die geistige Höhe und Erfundungsarmuth mancher Architekten nur noch greller hervor treten läßt. Eine in der Kunstgeschichte gewöhnliche Erscheinung hat sich auch hier wiederholt. Der Verfall seiner Schule ist nach dem Tode des Meisters schneller her eingebrochen, als nach der verhältnißmäßig kurzen Zeit der Blüthe zu vermuthen war. Ist der Genius des Begründers in der Schule zu schnell erloschen oder bemißt der moderne Zeitgeist auch die Perioden der Kunstgeschichte kürzer — wer vermag die richtige Entscheidung zu treffen? So viel scheint sicher, Schinkel's „baukünstlerisches Vermächtniß“ an seine Schüler ist nur hinsichtlich der Form ausgebeutet worden, während man gerade den umgekehrten Weg hätte einschlagen sollen und auf der von ihm betretenen Bahn fortschreitend neue Formen mit seinem edlen Formengefühl und mit seinem hellenischen Geiste, d. h. mit dem Geiste des Maßes hätte beleben sollen.

Eine jüngere Generation hat mit Erfolg den Versuch gemacht, die Formen der italienischen und französischen Renaissance in unserer Stadt einzubürgern, ein Versuch, der vom unbefangenen Publikum mit Freude begrüßt worden ist. In unserer Zeit des Eklekticismus hat jede Bauweise, die historisch sanktionirt ist, ihre Berechtigung, sofern man sich innerhalb der Grenzen ihres Stils, welche durch klassische Beispiele gezogen sind, zu halten weiß und nicht in anderem Sinne eklektisch verfährt, d. h. im Sinne der Stilmischerei. Von letzterer bietet die neuere Bauhätigkeit Berlins Beispiele genug. — Neuerdings hat man auch begonnen, den Barockstil und das Rococo den modernen Verhältnissen dienstbar zu machen.

Eine dritte Richtung sucht das heimische Baumaterial zu Ehren zu bringen und aus den Qualitäten des Backsteins einen eigenen Stil zu entwickeln, den die Vertreter dieser Richtung für den eigentlich „modernen“ Stil zu halten geneigt sind. Es ist schwer, diesen Stil zu charakterisiren, weil er noch in der Bildung begriffen ist, noch schwerer, ein Urtheil über seinen Werth zu fällen. Nur so viel muß konstatiert werden, daß der Backsteinrohbau eine Reihe glücklicher Schöpfungen aufzuweisen hat.

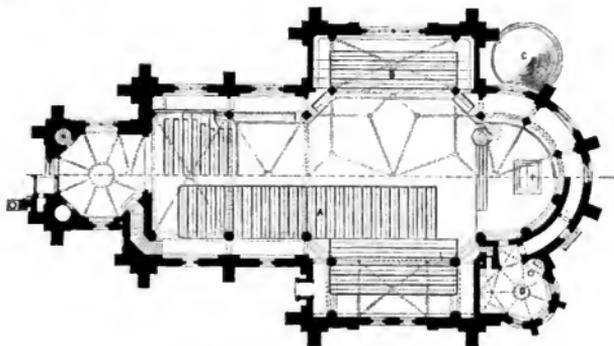
Von dem Einfluß der Architektur auf das Kunsthandwerk zu reden, würde zu weit führen. Ich schweige um so lieber davon, weil dieses Thema leider ein unerfreuliches ist. Auch von der Decoration ist zur Zeit noch wenig Gutes zu registriren. Das Beste wird immer noch auf Schinkel'scher Seite geleistet, wie sehr man auch im gegnerischen Lager gegen das Dekoriren mit „Milchschaffcarben“ eifern mag. Die Gropius'schen Decorationen im provisorischen Reichstagsgebäude lassen an Geschmack und Farbenharmonie nichts zu wünschen übrig, während zwei neu decorirte Theater zeigen, was nach der entgegengesetzten Seite hin in barbarischer Ueberladung und zusammengewürfeltem Stillstand erreicht werden kann.

Die kirchliche Baukunst hat in Berlin niemals einen günstigen Boden gefunden. In der katholischen Zeit verboten die allgemeinen politischen und sozialen Verhältnisse die Aufführung glänzender Gebäude zu Kultuszwecken, an denen fast alle Städte Deutschlands von älterer Gründung reich sind. Der Mangel an hervorragenden kirchlichen Bauten aus dem Mittelalter war zum Theil die Ursache, daß auch später, als die äußeren Verhältnisse sich günstiger gestaltet hatten, nichts Bedeutendes auf diesem Gebiete geleistet wurde. Man hatte an dem Früheren keinen Maßstab für das Spätere, auch forderte der im Grunde nüchternere protestantische Gottesdienst weniger äußeren, die Sinne beströmenden Glanz, als passende Räumlichkeiten zur Versammlung der Gemeinde, also zu vorwiegend praktischen Zwecken. Erst der neuesten Zeit verdanken wir eine Reihe von Kirchen, welche begründeten Anspruch auf monumentale Bedeutung machen können und zum Theil auch eine gewisse Bedeutung entsprechende Wirkung nicht verfehlen. Die Petri-Kirche von Strada, die Michaeliskirche von Soller und die Thomaskirche von Adler sind in



De Heilige, eebout van Maguig City.

Woltmann's „Baugeschichte Berlins“ abgebildet und gebührend besprochen worden. Wenn die Thomaskirche im Allgemeinen den Beifall nicht gefunden hat, den sie verdient, so liegt der Grund darin, daß sie sich, nach romanischen Mustern gebaut, allzuweit von den heimischen Traditionen entfernt und daß sie deshalb nicht populär werden konnte. Der protestantische Grundriß ist nach Außen hin sehr glücklich zum Ausdruck gebracht worden. Doch ist die dort erzielte Einheit der verschiedenen Bautheile im Innern durch die Säulenstellung wieder aufgehoben worden. Ein zweiter Mangel, der etwa hervorgehoben werden kann, ist der eines kräftigen Reliefs. Dieser Mangel, der übrigens für die Stüler'sche Richtung charakteristisch ist, trägt die Hauptschuld an der geringen Wirkung des im Uebrigen werthvollen und klassisch durchgebildeten Bauwerks.



Grundriß der Zionskirche.

Durch die Michaelskirche ist hauptsächlich die Thätigkeit des Erbauers der Zionskirche, in dem nordöstlichen Theile Berlins gelegen, beeinflusst worden. Baumeister A. Orth wurde — nach seiner Aeußerung — von der Absicht geleitet, „mittelalterliche Raum- und Massenformen, modificirt durch die Bedürfnisse der protestantischen Kirche, in moderner Architektursprache zur Erscheinung zu bringen, nicht etwa in eklektischer Weise durch Vermengung verschiedener Stilformen, sondern harmonisch und einheitlich in der Wirkung, gewissermaßen durch eine Art künstlerischer Wiedergeburt, eine Renaissance auf anderem Gebiete.“ Die beigegebene Abbildung wird unsere Leser in den Stand setzen, zu urtheilen, inwieweit der Architekt seiner Absicht nahe gekommen ist. Wir glauben, diesem Bauwerke einen der ersten Plätze in der modernen Kirchenbaukunst anweisen zu dürfen. Die günstige Lage, in einer für Berlin beträchtlichen Höhe von 70 Fuß über dem Wasserspiegel der Spree, trägt dazu bei, die vollendete Harmonie und die Eleganz der äußeren Erscheinung in ein helles Licht zu setzen. Hierlich in den Details, ohne kleinlich und überladen zu sein, klar in den Gliederungen und harmonisch in den Verhältnissen — das sind Vorzüge, die in Berlin schwerer wiegen als anderwärts. Die Abbitung und der Grundriß der Zionskirche überheben uns der Beschreibung. Der Bau, welcher mannigfache Störungen erlitt, nahm die Zeit von 1866 — 1873 in Anspruch. Die Höhe des Thurms beträgt 212 F., die Länge der Kirche 174 F. und ihre Breite 100 F. Die Farbenstimmung des Aeußeren ist sehr gelungen. Der Sattel ist mit hellrothen Steinen, die übrigen Theile sind mit gelben Klinkern verblendet. Die Gesimse und kleineren Architekturtheile sind aus gebranntem Thone hergestellt. Das Tabernakel über der Bierung ist officiell gestrichen worden, wie überhaupt manche Intentionen des Erbauers nicht zur Ausführung gelangt sind.

Ein gleich günstiges Urtheil läßt sich über die im einfachen Backsteinstyle erbaute Zwölf-Apostelkirche im Westen Berlins von Blankenstein nicht fällen. Die obengenannten

absiden mit polygonem Schluß treten weit über den Chor hinaus und vernichten damit seine Wirkung. Sie reichen nur bis zur Höhe des Unterbaues: von hier wachsen aus ihnen zwei hinter dem Chor zurücktretende Absidolen heraus, welche nesterartig in den Winkel hineingeliebt sind, welchen der Chor mit dem Mittelschiff bildet. Im Uebrigen nimmt der Bau wenig Interesse in Anspruch. Unter dem Kranzgesims zieht sich ein Rundbogenfries hin. Die Eischen springen zu stark und ausfrönglich aus der Wandfläche hervor. Das Beste ist noch der dreifach gegliederte Thurm an der nördlichen Schmalseite. Der Eindruck des Schwerefülligen und Gedrückten, welchen der ganze Bau macht, wird durch die durchweg dunkelrothen Steine noch erhöht. Ich muß jedoch hinzufügen, daß unter den in Berlin waltenden Verhältnissen derartige „officielle“ Bauten nicht immer maßgebend für das Talent ihrer Erbauer sind.

Baugeschichtliche Mittheilungen aus der Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien.

Von Rudolf Hedenbacher.

(Schluß.)

Band IV. Antonio da San Gallo giebane.

ad b. Kirche zu Loreto. Vergleiche den Commentar zum Leben dieses Künstlers bei Vasari X, 13 u. 23 ff.: „vol. V. a. car. 45. no. 100.“ Plan von S. Maria del Loreto, mit Angabe der Verstärkung der Kuppelsteifer durch Antonio S. Gallo (nicht Bramante, wie Zahn sagt). Dabei geschrieben steht „così sta bene“, ferner: „Antonio da San Gallo, Disegno della chiesa di Santa Maria del Loreto, del modo come se anno a fortificare li pilastri della cupola.“

Ein zweiter Plan, gezeichnet und mit Aufschriften versehen von Antonio's Hand, stellt das vor der Kirche befindliche Kloster vor; vergl. Commentar bei Vasari: „a. car. 46. no. 101.“ Auf der Rückseite steht: „Santa Maria del Loreto in la Marecha, cioè lo palazzo inanzi alla chiesa, principiato per Bramante, guidato male per lo Sansovino: bisogna correggerlo.“ Diese „nöthigen“ Korrekturen bestehen in einer Abänderung der Abtrittanlagen rechts und links von der Kirche, ferner darin, daß vor der Kirchenfacade eine Vorhalle hinzugefügt ist. Wasserzeichen Adler im Kreis. Dazu gehören einige Skizzen, deren der Commentar bei Vasari erwähnt.

ad c. Pläne zu S. Jacopo degli Incurabili zu Rom; vergl. Commentar zum Leben Antonio's bei Vasari, Bd. X, „vol. V. a. car. 39. no. 87.“ Plan der Kirche und des Spitals. Die Maße und Aufschriften, sowie die Zeichnung ist ohne Zweifel von der Hand Baldassare Peruzzi's; die Randbemerkungen „filo della strada a lato“, ferner „canne 17 a mezzo la porta“ sind von Antonio da San Gallo's Hand. Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern.

Ein zweites Blatt, im Commentar „vol. V. a. car. 39 tergo no. 88“ bezeichnet, zeigt einen anderen, von Antonio's Hand gezeichneten und mit Aufschriften versehenen Plan zu demselben Gebäude; Wasserzeichen dasselbe wie bei dem ersten.

Ein dritter großer Plan auf zwei getrennten Blättern ist im Commentar bezeichnet: „a. car. 40 no. 90.“ Die Zeichnung und das an verschiednen Stellen geschriebene Wort „scoperto“ ist von Peruzzi's Hand, die Randbemerkungen dagegen von der Hand des Antonio.

Diese drei Blätter geben nicht bloß den Beweis des Zusammenarbeitens beider Meister, welche ja bei St. Peter in Rom gleichzeitig thätig waren, sondern auch eine Probe der mit-

unter großen Schwierigkeit, diese Zeichnungen richtig zu beurtheilen. Das Wasserzeichen des letzteren Blattes ist die sienefische Leiter in einem Wappenschild.

ad h. Vergl. Commentar zu Antonio S. Gallo's Leben, Vasari X, 23 ff. „a. car. 5. no. 9.“

„Pläne eines Palaftes auf unregelmäßiger Grundlage.“ Diese beiden schönen Grundrisse scheinen zwar Entwürfe Antonio's, aber nicht von seiner Hand gezeichnet zu sein; Antonio hat viele Bemerkungen wegen nöthiger Aenderungen darauf geschrieben. Wasserzeichen Anker im Kreis mit Stern. Ein anderer merkwürdiger Plan, welcher bei dem ebengenannten liegt, ist im Commentar bezeichnet: „a. car. 41 tergo no. 297;“ der Umriß des Bauplazes ist mit Ausnahme der linken unteren Ecke identisch mit dem ebengenannten Palaftplan. Es scheinen Dienstwohnungen zu sein, jede mit 4 Wohnräumen, im Parterre Verkaufsstäden. Die Zeichnung ist wie die vorige von unbekannter Hand, die Randbemerkungen und Korrekturen von Antonio. Mit Rothstift ist die Eintheilung der Räume im oberen Stock angegeben. Dabei geschrieben steht: „per lo papa; nel sito ch'era di Raffaello da Urbino.“ Wasserzeichen wie das vorige, zwei Pfeile mit Stern.

Band VI. Ebenso.

ad b. Pläne zur Villa Madama. 1) Großer Plan, vollständig verschieden von dem ausgeführten Bau, sicherlich Raffael's Entwurf, da alle handschriftlichen Bemerkungen von ihm sind. Wasserzeichen die Armbrust. 2) Plan der Villa Madama, Zeichnung und Handschrift von Antonio San Gallo giovane, identisch bis aufs Kleinste mit dem bestehenden Bau; soweit dieser zur Ausführung kam, ist er in der Zeichnung mit allen Mäßen versehen; die ganze linke Seite dagegen enthält nur einige wenige Maßangaben; zu diesem Plan gehört eine Vorstudie, bei Seite „VII. d.“ bezeichnet, ebenfalls von Antonio's Hand, welche beweist, daß dieser linke Theil jedenfalls von Antonio projectirt ist. Auffallend ist, daß in die Zimmer (exklusive der Halle) des jetzt bestehenden Theiles später mit anderer Tinte von Antonio's Hand Maße eingeschrieben sind. Das Wasserzeichen dieses Planes ist dasselbe, wie dasjenige des Raffael'schen Planes, nämlich die Armbrust. Zur Aufklärung über die Baugeschichte führe ich Folgendes an. Vasari schreibt die Villa Madama zuerst dem Raffael zu, dann dem Giulio Romano; sie war von Cardinal Giulio de' Medici, später unter dem Namen Clemens VII. auf den päpstlichen Thron gelangt, begonnen worden. Raffael starb 1520. Nach Leo's X. Tod, 10. Dezember 1521, blieb der Bau liegen, da Adrian VI. Papst wurde und der Cardinal de' Medici nach Florenz zurückkehrte. Somit scheint Raffael den ersten Plan entworfen, Giulio Romano zwischen 1520 und 1521 einen zweiten verschiedenen, aber immerhin dem ersteren verwandten Plan gemacht und den Bau soweit ausgeführt zu haben, als er jetzt noch sichtbar ist. 1524 versieg Giulio Romano Rom und ging nach Mantua. Nach v. Neumont, Geschichte der Stadt Rom, III. b. 720, wurde Villa Madama im Saeco di Roma 1527 von Cardinal Pompeo eingeschert und von Papst Clemens nach veränderten Entwurf wieder hergestellt, und darauf dürfte sich Antonio da San Gallo's des Jüngeren Handzeichnung beziehen. Antonio war 1528 noch mit dem Papst in Trieto, in den nächsten Jahren in Rom, in welche Zeit der Plan zu datiren ist. Er nahm also den bestehenden Theil der Villa genau nach Mäßen auf, das ist der rechte Theil der Zeichnung. Die Ergänzung, also alles Uebrige des Planes, seine eigene Composition, kam nicht zur Ausführung. Villa Madama kam nach Clemens VII. Tod, 25. September 1534, in den Besitz von S. Eusebio, wurde dann von Margherita d'Austria, Tochter Karl's V., gekauft und nach ihr Villa Madama genannt.

Für diese Auffassung der Sache sprechen außer den vorhandenen Plänen die Architektur und Dekoration der Villa, welche sicherlich vor Antonio San Gallo's Btheiligung an dem Bau vollendet war.

Von weiteren Plänen des Antonio da San Gallo giovane sind folgende hervorzuheben:

a. Plan einer Klosteranlage „Santa Maria in monte moro in Monte Fiascone“, dazu ein Detailblatt des Grundrisses, vergl. Commentar „a. car. 19. tergo no 48.“

b. „Casa mia di Firenze.“ (Commentar, Seite 76.)

o) Grundriß des Palastes „per messer Raffaello Pucci in Orvieto.“ Wasserzeichen Halbmond mit Kreuze. Vergl. Commentar „vol. IV. a. car. 12. no. 31.“

d. Grundriß des Parterre und ersten Stockes der „Bagni S. Filippo“ (Commentar, pag. 51), mit der Beschrift „Questo per lo Cardinale santa Croce il la monte Amiato a presso a Montalcino.“

Band XIV. Palastfassaden des Galeazzo Alessi, meistens für Genua bestimmt, und zwar:

- 1) Palazzo di Giulio Savoli in Carignano a Genova, ed ha 4 facciate simile.
- 2) Palazzo di Giulio Sauli in Genova.
- 3) Palazzo degli Signori Spinola a S. Pier d'Arena in Genova.
- 4) Palazzo dei Pisigotti a Genova.
- 5) Palazzo di Gian Francesco Giacomini.
- 6) Palazzo degli Signori Amoriseti.
- 7) Palazzo di Giulio Arigone.
- 8) Casa dei Frati di San Lazzaro in Genova.
- 9) Palazzo degli Signori Melildi in Genova.
- 10) Palazzo degli Signori Longobardi in Genova.
- 11) Palazzo della Signora Catarina Lomellini in S. Pier d'Arena fuori Genova.
- 12) Palazzo di Giovanni Battista Lasagno a Genova.
- 13) Palazzo del Signor Astolfo Rodi in Genova.
- 14) Palazzo di Ottaviano Provicini a Genova.
- 15) Palazzo di Girolamo de Franchi a Elbaro.
- 16) Palazzo di Niccolo d'Amigo a Sestri Levante.
- 17) Palazzo di Tobia di Negrone a Genova.
- 18) Palazzo degli Signori Grimaldi, a 4 facciate simile.

Band XV. Zeichnung des Palazzo Kinette in Rom, nach Zahn mit der Beschrift versehen „per Ant. Vollius Advocatus Consistorialis.“ Diese Zeichnung ist weiter, wie Zahn angiebt, von Antonio da San Gallo's des Jüngeren Hand, noch ein Entwurf, sondern vielmehr eine Aufnahmsskizze des vollendeten Baues.

Band XXIV. „Zwei Blätter mit schönen Federzeichnungen von Helmen, nach Zahn von „Venevano Cellini“ gezeichnet; dies ist unrichtig; sie sind wohl von Giuliano da San Gallo, dessen Skizzenbuch auf der Stadtbibliothek zu Siena ganz dieselben Zeichnungen von Helmen enthält.

Band XXXIII. Enthält zwei schöne Projekte:

1) Entwurf zu einem Casino; zu dem Grundriß sind 6 Varianten der Treppenanlage und des Hofes vorhanden; dazu mehrere reizende Fassadenstizzen. Auf der Rückseite des einen dieser Blätter, welches in Briefform zusammengelagt war, steht die Adresse an Herrn „Antonio Desio.“ Das Wasserzeichen dieser Blätter ist eine Hand.

2) Eine Reihe von Plänen, Varianten des Grundrisses für ein Palast-Castell in Form eines achtseitigen Sternes mit Rundhof in der Mitte, wie in Caprarola. Wasserzeichen die Sirene.

Diese Blätter sub 1 und 2 werden dem Antonio Desio zugeschrieben, dürften aber von einem anderen Meister sein, etwa von Bignola oder Pirro Ligorio. (?)

Band XL. In der Mappe des Cavaliere Giorgio Vasari des Jüngeren sind zwei schöne Pläne, welche vielleicht von Giorgio Vasari, dem Erbauer der Uffizien zu Florenz, herrühren.

1) Ein Plan mit der Aufschrift „Questa pianta fu fatta per fare i magistrati di Firenzo“; es ist ein großes Rechteck mit Säulenhallen um den ganzen geräumigen Hof, dessen Mitte ein kleiner Rundbau bildet; der ganze Bau ist außen umgeben mit offenen Hallen, ähnlich denen der Uffizien; zwischen festen Mauersteinern mit Figurensteinen stehen je 4 Säulen.

2) Ein schöner Plan, wie es scheint, ein Projekt für eine Badeanstalt; an beiden Enden des langen Rechtecks große Nischen im Aeußeren, in der Art wie solche bei römischen Thermen-

anlagen vorkommen; in der Mitte des mit Säulen besetzten Hofes befindet sich, ähnlich dem vorigen Plan, ein kleiner achteckiger Bau.

Band XLIX. *Cartella dei disegni scelti*, von Geymüller „*cartella grande*“ genannt.

ad d. „Große stenographische Stadtstraße“, wie Bahn diese Zeichnung benennt, welche er dem Baldassare Peruzzi zuschreibt. Letztere Annahme dürfte irrig sein, da einige Architekturen dieses Mannes schon die Formen des Barocco zeigen.

ad e. Die perspektivische Zeichnung des Gerüsts für den Aufbau der Laterne über der Florentiner Domkuppel; kann kaum von Brunelleschi sein; die Laterne ist schon im Bau begriffen dargestellt. Nach den Editoren des Vasari-*Le Monier* III, S. 223 und 221 N. 1 wurde der erste Stein der Laterne 1445 gesetzt, der letzte 1461. Brunelleschi starb 1446. Die Handschrift auf dieser Zeichnung ist sicherlich nicht von Brunelleschi.

ad n. Bramante's *tempietto* von S. Pietro in Montorio. Ob diese Zeichnung von Bramante ist, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten; derselbe Gegenstand wurde zur Zeit der Renaissance oft abgezeichnet. Giuliano da San Gallo hat in seinem Codex auf der Barberina zu Rom den Bestatempel in Tivoli so gezeichnet, als sei er mit einer im Aeußeren sichtbaren Kuppel bedeckt und als ließe eine Balustrade über dem Hauptgesimse ringsherum. Auf einer Zeichnung in den Uffizien zu Florenz fehlt diese Balustrade, aber die Kuppel ist vorhanden. Ebenso bei Serlio. Bramante, dessen *tempietto* sehr diesem älteren Bilde des Bestatempels in Tivoli gleich, dürfte wohl durch ihn zu seinem Werk angeregt worden sein.

ad p. Plan zum Palast di S. Biagio delle Fagnette. Die Zeichnung und die erklärenden Bezeichnungen der Räume sind zweifellos nicht von Bramante's Hand, sondern von der des Baldassare Peruzzi. Die Randbemerkungen sind von der Hand des Antonio da San Gallo giovane. Wasserzeichen ein Adler.

ad r. Zwei Grundrisse zu St. Peter von Giuliano da San Gallo. 1) Eine unfertige Planskizze. Wasserzeichen Adler im Kreis. 2) Ausgeführter Plan. Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern.

t. In der *cartella grande* befinden sich noch einige Zeichnungen, welche den Palazzo Strozzi mit seiner Umgebung darstellen, und zwar nicht als Projekt, sondern als bestehenden Bau. Das berühmte Hauptgesimse fehlt noch, ist aber, wie es scheint, als Projekt in den Hauptmaßen dazu gezeichnet. Ob Zeichnung und Schrift von Cronaca sind, ist derzeit unbestimmt. —

Zum Schluß sei der Wunsch ausgesprochen, alle Forscher, welche in den nächsten Jahren Gelegenheit finden, die architektonischen Handszeichnungen in der Galerie der Uffizien zu studiren, möchten nicht versäumen, ihre gewonnenen neuen Resultate und Ergänzungen der bis jetzt bekannten zu veröffentlichen, damit Jedermann der Einblick und das Verständniß dieser kostbaren Schätze erleichtert werde. Dabei möge man nicht versäumen, die Wasserzeichen der Papiere zu beachten, welche oft allein im Stande sind, zweifelhafte Punkte zu entscheiden. Zur Vergleichung der Handschriften bediene man sich des vortheilhaften Wertes des um die Sammlung der Handszeichnungen hochverdienten Conservators, Herrn Carlo Fini: „*L'écriture des artistes italiens du XIV. au XVII. siècles.*“ Ueber Papierforten und Wasserzeichen findet man Mittheilungen bei „Wattenbach, das Handschriftenwesen des Mittelalters“, und bei -D. Urbani, „*Segni di cartiere antiche.* Venezia, Stabilimento tipografico di P. Naratovich. 1870.“



Notizen.

„Die Tränke“ von Tropon, radirt von Leopold Flameng. Unter den Bildern von zeitgenössischen Künstlern in der Galerie Suermondt, welche vor einem Jahre zusammen mit den älteren Gemälden in Brüssel ausgestellt waren und nach dem Verlaufe der letzteren an das Berliner Museum noch Eigenthum des Herrn Suermondt geblieben sind, ist die Tränke von Tropon eines der schönsten. Es ist von mäßigem Umfang, 81 Centimeter hoch, 55 breit, im Jahr 1851 gemalt. Damals war gerade eine Wandlung im Stile und in der Auffassung des Künstlers eingetreten, die durch einen längeren Aufenthalt in Holland hervorgerufen war (Vgl. J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei S. 757). Aber das Publikum wußte dem Künstler nicht so schnell zu folgen, und es dauerte noch einige Jahre, bis er wirklich durchschlagende Erfolge errang. Herr Suermondt, der dasselbe Talent des Findens und Erkennens, das ihn im Sammeln älterer Gemälde zu so glänzenden Resultaten führte, auch der modernen Kunst, beispielsweise zur selben Zeit den Anfängen von Knaut gegenüber bewährte, kaufte das Bild damals um einen mäßigen Preis für die Sammlung seines Vaters in Utrecht, da er selbst damals keine modernen Gemälde sammelte. — Man lernt hier Tropon in allen seinen Vorzügen kennen. Ein unbefangener Realismus verbindet sich mit echt künstlerischer Befehlung. Die ruhige Flusspartie in der flachen Landschaft mit weiter Fernsicht und die Kinder im Wasser sind durch feuchte Luft und warmes Abendlicht in eine Stimmung voll reizvoller Poesie versetzt. Wie immer ist von einer feineren eingehenden Individualisirung der einzelnen Thiere nicht die Rede; die große, machtvolle Wirkung des Ganzen, die höchste Concentrirung des Effectes, die Beherrschung und sichere Abwägung der Massen sind Tropon's Sache. Im Zauber der Lichtwirkung, in der Versinnlichung feuchten Dunstes hat er selten so Vorzügliches geleistet, der Ton ist durchsichtiger als gewöhnlich, alles Trübe und Schwere, das sich sonst mitunter bei ihm findet, ist fern geblieben, das Impasto ist maßvoll und geziehen, der Vortrag verbindet mit der Kühnen Genialität eine wohlthuende Gleichmäßigkeit. A. W.

Zur Kenntniß des G. Flink. C. Vosmaer theilt in seinem schönen Buche „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres“ mit, daß Govaert Flink aus Cleve, einer der bedeutendsten Schüler Rembrandt's und ein seiner Zeit hochgeschätzter Porträtmaler, das Atelier seines Lehrers wahrscheinlich um das Jahr 1638 verlassen habe. Der Verfasser kommt zu diesem Schlusse, weil er sein Bild von Flink kennt, das ein früheres Datum trägt und es nach den damaligen Statuten der Maler-Gilde einem Schüler verboten war, so lange er in dem Atelier des Meisters arbeitete, seinen Namen auf sein Bild zu setzen. Nun besitze ich aber ein schönes, sehr wohl erhaltenes, ganz intaktes Bild, Brustbild eines jungen Mannes mit Halsberge und Federhut, welches ganz deutlich G. Flink

1636

bezeichnet ist, woraus demnach hervorgeht, daß G. Flink spätestens in diesem Jahre, wenn nicht schon früher, also erst 21 Jahre alt, selbständig geworden sein muß, ein Beweis für die frühe Reife des talentvollen Künstlers. — Die städtische Kunstsammlung in Nürnberg besitzt (Nr. 19) ein kleines Bild, Brustbild eines ganz jungen Mannes, das dort als Arbeit des Rembrandt gilt, welches in der Art der Malerei aber so große Ähnlichkeit mit meinem Bilde hat, daß ich annehmen muß, beide Bilder seien Arbeiten desselben Meisters. Das letztgenannte Bild ist ohne Bezeichnung, demnach also wohl eine Arbeit, welche Flink noch im Atelier seines Lehrers Rembrandt gefertigt hat.

H. Bergan.





C. TRACY
1880

DIP TRANKI

Schönbrunn.*)

Mit Illustrationen.



Die Carlstempel von Schönbrunn.

An der Stelle, wo heute Schönbrunn steht, und das Blumenparterre zu Füßen der Gloriette sich ausdehnt, an beiden Seiten von den statuen geschmückten, zopfig beschnittenen Baumgewänden eingeschlossen, hinter denen einer der schönsten Parks der Welt sich birgt, lag ehemals ein einfaches Wirtschaftshof sammt Mühle, der dem reichen Stifte Klosterneuburg angehörte. Im 16. Jahrhundert ging das Gut, das den Namen „Gatterburg“ (in den ältesten Urkunden „Katerburg“**) führte, zunächst in Privathände, dann in das Eigenthum des Kaisers Maximilian II. über und ward bald darauf (um 1570) mit einem Lustgarten und Jagdgehege versehen. Der Kaiser, wie die meisten Fürsten seines Geschlechts, ein Freund des edlen Handwerkes, interessirte sich auch lebhaft für die

Pflege des Gartens und ermahnte den Verwalter der Gatterburg, den Gärtner anzuhalten: „daß er im Garten fleißig sey vnd denselben außs zierlichst, lustigist, pestte vnd seuberist zuerichte vnd erhalte“. Das Gehege füllte sich nach dem Geschmade der Zeit mit allerhand seltenem und nützlichem Gethier. Die Fischteiche waren mit Fischen und Forellen besetzt. Außer dem besondern Fasanengarten wurden in dem Geflügelhofe die damals noch seltenen indianischen Hühner und anderes wohlgeschmeckende Hausgeflügel gehalten. Auch von wiederholten Vergrößerungen der Anlage hören wir, deren Wohngebäude um 1573 einer würdigen Renovation unterzogen wurde.

Doch weber Maximilian noch sein kunst- und prachtliebender Sohn Rudolph II., zu dessen Regierungszeit der kostspieligen Wasserwerke im Fasanengarten der Gatterburg bereits Erwähnung geschieht, scheinen sich des neu erworbenen Landbesizes persönlich erfreut zu haben. Erst unter Matthias und noch mehr unter Ferdinand II. kam derselbe in Gunst. Von dem ersigennannten Herrscher, der besonders während seiner Statthalterchaft in Oesterreich und in seinen ersten Regierungsjahren wiederholt in den Gehegen der

*) Monographie des k. Lustschlosses Schönbrunn. Auf Allerhöchsten Befehl S. Maj. des Kaisers unter Leitung des k. l. Oberkammerers Frz. Grafen Helliet de Crenneville herausgegeben von C. Leitner. Wien 1875. Fol.

**) Altbohd. kataro, mittelsbohd. gater = Gatter, Gitter, Zaun, Hausumsriedung.

Zeitschrift für bildende Kunst. I.

Gatterburg jagte, ward in der Nähe derselben, am rechten Ufer der Wien, zur Verwahrung der Jagdhunde ein eigener Thurm erbaut, dessen Andenken in dem Namen des Wiener Vorortes Hundsthurm sich bis heute erhalten hat. Vornehmlich aber waren es die Gemahlinnen Ferdinand's II. und III., welche sich theils zur Erlustigung am Waldwerk, theils zu stiller Sammlung aus dem geräuschvollen Treiben der Hauptstadt in die ländliche Idylle zurückzogen.

Um jene Zeit muß auch der heutige Name des Schlosses bereits üblich gewesen sein. Laut kaiserlichen Donationsbriefes vom 12. Oktober 1655 gab Ferdinand III. seiner dritten Gemahlin Maria Eleonora Lagenburg, Favorita*) und „Schönbrunn“ zur lebenslänglichen Nutznießung. Der Name soll von dem schönen „Brünnl“ stammen, das im östlichen Theile des Schloßparks unweit der Ruine hervorquillt, gegenwärtig mit einem kleinen Tempel überbaut und mit der oben abgebildeten Quellnymphe von der Hand Fr. W. Beyer's geschmückt ist. Nach einer Beschreibung des Gartens vom Jahre 1660 war der „Brunn, von dem der Ort den Nahmen hat“, damals „mit vier großen Linden besetzt, und mit einem hölzernen Gatter verschlossen, auch sonst die Quelle gar schön gefasset, welche einem Bilde von Marmel zu zweyen Brüsten heraußer liefe“.

Wie das Schloß von Schönbrunn im 17. Jahrhundert ausgesehen, zeigt die Abbildung in Georg Matth. Fischer's „Topographia“ v. J. 1672. Es war ein dreistöckiger Bau von sehr einfacher Architektur, mit Erkern, hohen Dächern und einem Thurm mit zwiebelartigem Helm auf dem einen Flügel: ein Beispiel jener deutschen Renaissance-Schlösser, in deren Anlage und Gruppierung, trotz der modernen, von Italien herübergekommenen Details, doch der alte einheimische Kern, die Burg des Mittelalters, noch zu erkennen ist. So fanden die Türken das Schloß im Jahre 1683. Sie zerstörten den Bau, verwüsteten den Lustgarten mit seinen „spanischen Wänden“, „wälschen Bäumen und Gewächsen“, und dreizehn Jahre hindurch lag Schönbrunn in Trümmern.

Der Wiederaufbau ist die Schöpfung Leopold's I. und seines Hofarchitekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, des Hauptmeisters der Barockzeit in Wien, welchem die Palastarchitektur der Kaiserstadt bis auf ihre jüngste Umgestaltung ihr künstlerisches Gepräge zu verdanken hatte und dessen Grundgedanken auch nach den mannigfachen Veränderungen, welche die Folgezeit brachte, in dem heutigen Schönbrunn noch erhalten sind. Der Gesamtplan, den der Kaiser in's Werk setzen wollte und an dessen Konzeption er persönlichen Antheil gehabt haben soll, liegt uns in Fischer von Erlach's bekanntem architekturgeschichtlichen Sammelwerk („Entwurf einer historischen Architektur“, Wien 1721, Buch 4, Bl. 3) vor. Es ist eine jener Doppelschöpfungen von Gartenkunst und Architektur, durch welche die Meister der Spätrenaissance alle nachfolgenden Geschlechter und namentlich den kleinlichen Sinn unsrer Tage beschämen: ein Werk, ganz erfüllt von dem edlen Raumgefühl, das als vornehmste Herrschereigenschaft von den italienischen Architekten der goldenen Zeit auf jene Epigonen übergegangen war, allerdings hier verwendet im Dienste des von Frankreich gekommenen höfischen Wesens, das vor Allem für seine prunkvollen Feste, Aufzüge und Cavalcaden Raum und Umrahmung verlangte.

Charakteristisch für die Schönbrunner Anlage ist die Stellung des niedrig gelegenen Schlosses zu dem terrassenförmig ansteigenden Garten, der in einem freien Hallenbau, als Bekrönungs- und Aussichtspunkt, seinen Abschluß findet. Es ist das Gegentheil der An-

*) Die sogen. „alte Favorita“, der heutige Augarten. — Die „neue Favorita“, das jetzige Theresianum auf der Wieden, wurde erst 1657 gegründet.

lage von Versailles, wo das Schloß mit seinem weit vorgeschobenen Plateau die Höhe einnimmt und der Garten mit den Cascaden zu Thal sich senkt. Welche Disposition die glücklichere ist, scheint uns ausgemacht: sicher die, welche das Tableau des Gartens vom Schloß aus bequem sichtbar macht und zugleich dem Wohngebäude die geschütztere, heimlichere Lage in der Tiefe anweist, während die Höhe für den Aussichtspunkt reservirt bleibt, dessen sich Alle, nicht bloß die Bewohner des Schloßes, erfreuen sollen. Diese Anordnung ist das Werk Fischer von Erlach's; nur daß derselbe die Gartenanlage etwas anders gedacht, d. h. den streng symmetrisch disponirten, baumfreien Theil weiter und den Hallenbau auf der Höhe großartiger projektirt hatte, als sie zur Ausführung gekommen sind. Auch dachte er sich das ganze, breit hingelagerte Blumenparterre von Kanälen eingefast, deren Eckpunkte durch runde Pavillons markirt werden sollten. Der Anblick wäre unzweifelhaft ein grandioser gewesen, wenn wir uns auch wohl Alle darüber freuen, daß an Stelle der sonnigen Spaziergänge auf diesem weiten Plan rechts und links wenigstens die schattigen Alleen der gegenwärtigen Anlage getreten und die Kanäle, die doch nur als glänzende Bänder in der Sonne recht wirken könnten, ganz weggeblieben sind.

Kaiser Leopold hatte das Schloß nicht für sich, sondern für seinen Sohn Joseph I. als Sommerresidenz bestimmt, und unter diesem kam es auch erst in stehenden Gebrauch. Aus der im Jahre 1700 geprägten Denkmünze, welche auf dem Avers den Kopf Joseph's und Schloß und Garten von Schönbrunn aus der Vogelschau auf dem Revers trägt, darf man schließen, daß der Bau damals schon ziemlich weit vorgehritten war. Prachtige Turniere, Carouffels und andere Lustbarkeiten wurden in den darauf folgenden Jahren in Schönbrunn veranstaltet.

Ganz vollendet war das Schloß jedoch auch damals noch keineswegs. Joseph I. starb frühzeitig, sein Bruder und Nachfolger Karl VI. zog Laxenburg und die neue Favorita auf der Wieden vor und ließ in Schönbrunn wohl Alles in gutem Stand erhalten, aber nichts Neues hinzufügen. Erst unter Maria Theresia kam der Bau wieder in Fluß: in sechs Jahren (1744—50) ward das Hauptgebäude im Wesentlichen so, wie wir es heute noch sehen, vollendet. Die italienischen Architekten, deren sich die große Kaiserin bei der Ausführung dieses Werkes bediente, Pacassi und Valmagini, haben erhebliche Aenderungen an Fischer von Erlach's Bau vorgenommen. Das Schloß erhielt ein Stockwerk mehr, die Räume wurden mannigfach erweitert, auch die beiden schönen Doppeltreppen an der Hof- und Gartenseite hinzugefügt, einige unfertig gebliebene Nebengebäude wurden vollendet, die Seitenflügel ganz neu gebaut. Auf dem Bilde Canaletto's im Belvedere, das uns den Zustand des Schloßhofes im Jahre 1759 zeigt, finden sich diese Veränderungen bereits vor. — Hand in Hand mit der Vollendung des Schloßes ging die des Gartens. Dabei wirkten der berühmte holländische „Florist“ Adrian Stechoven, den die Kaiserin auf Anrathen van Swieten's nach Wien berief, und der damalige Hofarchitekt Ferdinand Heßendorf von Hohenberg zusammen. Von letzterem stammt der Entwurf zur Gloriette, deren Bau in das Jahr 1775 fällt. Einige zwanzig Jahre früher schon hatte Franz I. den botanischen Garten und die Menagerie angelegt. Das Vorbild für letztere war der Thierzwinger des Prinzen Eugen im Wiener Belvedere. Die Anlage ist kreisförmig; in der Mitte liegt der zierliche Pavillon, den die unserm Aufsatze beigegebene Abbildung Rudolph Alt's veranschaulicht. Von seinen Fenstern aus sind sämtliche Thierzwinger zu übersehen. In die Jahre 1777—80 fällt die Anlage der Wasserwerke des Gartens, der Bau der künstlichen Ruine und des Obeliskens, endlich der

Skulpturenschmuck der Alleen, Plätze und Brunnen, von der Hand Beyer's, Hagenauer's, Zecherl's u. A. Die Neptungruppe am großen Bassin ist das letzte Werk, welches der Fürstorg Maria Theresia's verbannt wird. In einem Codicill ihres Testaments vom 29. Mai 1767 heißt es: „Was meine wenige habhschaft betrifft, offerire meinem Sohn, des Kaisers liebden, deren 3 Schösser: Laxenburg, Belvedere und Schönbrunn samt einrichtung ganz, wie Ich solche eingerichtet und meublirt habe, mit der Bitte, solche in dem nemlichen Stand, wie Sie dermalens Sich befinden, bey Unserem Haus beständig zu lassen“.

Wenn auch nicht alle Nachfolger der großen Kaiserin den Aufenthalt in Schönbrunn in gleichem Maße liebten, so blieben sie doch der Erhaltung und Verschönerung der prächtigen Anlage stets eingegeben. Schönbrunn hat nichts von jener lardenhaften Schönheit so mancher Schloßanlagen der Barockzeit, aus denen mit dem Champagnertraufsch der Hoffeste Leben und Seele für immer verschwunden scheinen. Hineingebettet in das lauschige Grün seiner Umgebung, dem rauschenden Ströme des frühlichen Wiener Volkes immer zugänglich, verjüngt es sich mit jedem neuen Lenz. Der Ernst der Ereignisse, deren Schauplatz es gewesen von den Tagen Napoleon's bis auf unsere Zeit, die einen vertriebenen deutschen König hier Zuflucht suchen sah, hat keine Furchen in der heiteren Physiognomie zurückgelassen. Die letzten Jahre brachten überdies für Schloß und Garten eine durchgreifende Regeneration. Das Innere des Schloßes ist seit 1868 unter Leitung des Obersthofmeisters Fürsten Hohenlohe von den geschmacklosen Zuthaten des Empire befreit und wieder ganz in sein ursprüngliches zierliches Rococo-Gewand gekleidet.

In die Reihe dieser Arbeiten zur Erhaltung und pietätvollen Pflege des Uebertommenen stellt sich auch das oben bezeichnete Werk, dessen geschichtlicher Theil den Lesern eben in gedrängtem Auszuge vorgeführt wurde. Es ist eine der gebiegensten und glänzendsten Publikationen, deren die deutsche Kunsliteratur unserer Zeit sich rühmen kann, ebenbürtig den früheren Arbeiten D. Leitner's über das kais. Waffenmuseum in Wien und über die Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses, und ein neuer erfreulicher Beleg für die verständnißvolle und unablässige Fürsorge, welche der gegenwärtige österr. Oberstkämmerer, Graf Crenneville, der heimischen Kunst und Denkmälerwelt zuwendet. Auch die übrigen kais. Lustschlößer sollen in ähnlicher Weise, wie Schönbrunn, monographisch bearbeitet werden und zunächst ein Werk über den k. Thiergarten, dann eines über Laxenburg sich anschließen.

Auf die detaillirte Beschreibung Schönbrunn's, welche die vorliegende Monographie darbietet, ist hier nicht näher einzugehen. Nur soviel sei bemerkt, daß sie, ebenso wie der angeführte historische Theil, eine Menge bisher zerstreuter und zum Theil unbekannter quellennähriger Daten enthält, welche namentlich für die moderne Geschichte der Kunst in Oesterreich von Wichtigkeit sind. Blumenfreunde und Botaniker erhalten in einem besonderen Anhang von Prof. Dr. G. B. Reichardt über den berühmten Pflanzengarten von Schönbrunn erwünschte Auskunft.

Der künstlerischen Ausstattung des Werkes schulden wir eine ausführlichere Besprechung. Sie besteht zum größeren Theile aus Originaltraditionen von Rudolf Alt und William Unger. Letzterer steuerte, außer einer Reproduktion des oben erwähnten Bildes von Canaletto im Belvedere, ein vorzügliches Portrait der Kaiserin Maria Theresia nach Meytens und eine figurereiche Radirung nach Fritz L'Allemand bei, welche das Innere der großen Galerie des Schloßes bei Gelegenheit eines Maria-Theresien-Ordensfestes darstellt: ein Meisterwerk der Perspektive und der Portrait-Dar-



stellung. Von Rudolf Alt rühren die übrigen Interieurs, fast sämtliche Ansichten des Gartens und das Bild des Schloßhofs in seinem gegenwärtigen Zustande her. Der Meister führt erst seit Kurzem die Radirnadel; die Ansicht des Wiener Opertheaters, die er für das Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausführte, war sein erstes größeres Blatt, und die vorliegenden Radirungen lassen noch in einzelnen Punkten den harten Kampf mit dem ungewohnten Materiale spüren. In den Baupartien ist Manches so schwer und kraus gerathen. Aber an anderen Stellen bricht der helle Naturalismus von Alt's Anschauungsweise siegreich hervor, und namentlich die Fernsichten und Architekturen sind von fesselndem Reiz. Die Radirung der Menagerie, welche wir der Freundlichkeit des Herausgebers verdanken, mag als Beleg für das Gesagte gelten. Leider war die Mittheilung eines der größeren Blätter durch das Format ausgeschlossen. An der Hand des Radirers durchwandern wir beim Durchblättern des Werkes die kostbar ausgestatteten, erinnerungsreichen Gemächer des Schloßes; der Ceremonienaal, das Audienzzimmer des Kaisers und das große Rosa-Zimmer (so benannt nach den die Wände zierenden Landschaften von Joseph Rosa) sind ihm am besten gelungen, während die vieux laque-Decorations und die Vertäfelung mit chinesischem Fetsinholz in zwei anderen Zimmern den Radirer auf eine allzu harte Probe gestellt zu haben scheinen. Selbst ein Meister in der Darstellung von Interieurs, wie Rudolf Alt, mußte vor solchen Aufgaben die Sichel streichen. Ein Bild voll warmen malerischen Reizes ist dagegen das Innere der Schloßkapelle. Dem ierlichen, wenig bekannten Schloßtheater — 1766 durch Hefendörfer von Hohenberg umgebaut — wäre nur durch eine streng architektonische Darstellung, die wir diesem Prachtstück zopfiger Decoration wünschen möchten, ganz gerecht zu werden.

Schließlich ist noch des Antheils, den die jetzt auch bei uns in Aufnahme kommende Heliogravure an der Ausstattung des Werkes genommen hat, mit einigen Worten zu gedenken. Man meldet aus Paris, daß einer der ersten dortigen Kunstverleger nicht weniger als vierzig Pressen allein für die Herstellung dieser täuschenden Surrogate in Betrieb gesetzt hat. Das Bild wird im photographischen Wege auf die Platte gebracht und diese dann durch den Stecher nur überarbeitet, retouchirt. Das Verfahren ist außerordentlich viel schneller, natürlich auch viel billiger und vor allen Dingen „moderner“ als alle älteren Vervielfältigungsarten. Und wäre es wirklich ein Ersatz für diese, dann Adieu Holzschnitt und Kupferstich! Aber es ist kein Ersatz dafür, und wird es um so weniger sein können, je gemischter sein Verfahren ist. Anders steht die Sache, wenn die Heliogravure sich mit der einfachen Nachahmung des Stiches befaßt. Das vorliegende Werk zeigt wieder, daß sie dann sehr willkommene Dienste leisten kann. Es bietet uns eine Anzahl von heliographischen Nachbildungen nach Stichen von Nota, Superchy, Schütz und Schmußer, welche als solche ganz vortrefflich sind und den Aeltern des militärisch-geographischen Instituts in Wien alle Ehre machen. Wir machen besonders aufmerksam auf die drei Ansichten Schönbrunn's von C. Schütz, welche, auch abgesehen von der gelungenen Reproduktion, als Architektur- und Kostümbilder aus der Zeit Maria Theresia's mannigfachen Interesse darbieten.

Den Druck des Textes, in Albinen auf holländischem Papier, hat A. Holzhausen in Wien mit bekannter Sauberkeit ausgeführt. Als Kupferdrucker wird A. Bisani genannt, dessen junge Anstalt sich durch mehrere gelungene Leistungen in letzterer Zeit wacker hervorgethan hat. Wir wollen ihr noch manche so schöne Aufgabe wünschen, wie diese.

Siensische Studien.

Von Robert Visser.

Mit Illustrationen.

V.

Mont' Oliveto Maggiore.

(Schluß.)

Die übrigen Fresken, welche Sordoma sieben Jahre später (i. J. 1505) hier gemalt hat, sind in der bereits erwähnten werthvollen Monographie von A. Zansen besprochen. Ich beschränke mich daher auf einige Anmerkungen. Vor Allem muß der mit den Bildern selbst unbekanntere Leser darauf hingewiesen werden, daß der Verfasser manchmal mit seiner modern superlativen und oft von Exclamationen und Sentenzen begleiteten Schilderung des dargestellten Gegenstandes eine falsche Vorstellung erweckt.¹⁾ Viele, die meisten dieser leicht und oberflächlich hingeworfenen Mauergemälde wollen sie gar nicht Wort haben, die Lebendigkeit und Intimität in Geberden und Handlungen, welche vom Verfasser verkündet werden. Sein sanguinischer Enthusiasmus hält aber hierbei nicht nur eine strengere Kunstanalyse, sondern auch da und dort den korrekten und vollständigen Nachweis im Sachlichen hintan. Sehr störend ist auch der Mangel eines detaillirten Index, sowie eines übersichtlichen Verzeichnisses der Werke Sordoma's.

Den überschwänglichen Anschein, den er in der Beschreibung der Bilder erregt hat, nimmt der Verfasser dann später in einem allgemeinen Ueberblicke (S. 67) wieder einigermaßen zurück. „Die mühsame Arbeit, den sittlichen Fleiß, den strengen künstlerischen Ernst, den der „Mattaccio“ (Erznarr, sein Uebername bei den Benediktinern) in L. Signorelli's Werken beständig vor Augen sah, hat er sich nie angeeignet. Die peinliche Art dieses Vorgängers, der die Haare womöglich auch in den Augenbrauen einzeln malte, war ihm zuwider.“ Abgesehen von der Frage, ob es richtig ist, diesen etwas in's Grobe und Hastige gehenden Malereien des Signorelli solche Attribute beizulegen, wäre zu beachten gewesen, daß ihm der „Mattaccio“ eben das nachmachte und Bart- und Brauenhaare an etlichen Köpfen einzeln malte (vgl. N. 12). Im Weiteren finden wir dann unter allgemeineren Kennzeichnungen wie: „köstliche Naivität, geistreiche Gedanken, Reichthum und Beweglichkeit der Phantasie,“ den etwas näher an's Schwarze treffenden Ausdruck „liebenswürdige, aber noch oberflächliche Anmuth.“ Leider verschwindet dieses „Noch“ nie ganz, und auch in manchen späteren Werken des Malers strappirt uns wie in den gegenwärtigen eine gewisse Leichtigkeit und Mediokrität der Empfindung. Dies

1) Vgl. S. 56. N. 3) „Mit himmlischer Wunderkraft erfüllt der christliche Glaube den Menschen.“ S. 57. N. 8.) „Vielleicht ist es dem Jüngling leichter, der Weisheit und Bildung dieser Welt zu entsagen, als die Liebe und Lust der Erde zu vergessen.“ S. 58. N. 9) „Wer sich selbst beherrscht, verbietet Anderen zu gebieten.“ S. 60. N. 16) „Mit dem Wasser ist nicht zu scherzen.“

bezieht sich nicht sowohl auf den objektiven sogenannten Inhalt der Bilder als auf den in ihrer Form niedergelegten Gefühltheil des Künstlers. Die Bildlichkeit der Handlung ist nicht selten matt entwickelt. Hiervon abgesehen, stoßen wir auch auf allerlei Fehler, welche einem seiner Natur nach so aufgeklärten, frühreifen und unbefangenen Ersüßlingsboten der Hochrenaissance schlimm und fremdartig anstehen. Häufig ist die Perspektive mangelhaft, z. B. in dem sonst so poetischen Bilde (N. 15), wo Benedikt wie mit magnetischer Kraft das in's Wasser gefallene Eisen eines Adergeräthes wieder herauf zu seiner Handhabe zieht und in der Ferne — eine liebliche Scene — Jünglinge sich im Bad belustigen.

Ein Grundgebrechen des Künstlers ist die launische Ungleichheit, womit er koloristische und zeichnerische Auffassung, Flüchtiges und Wohlausgeführtes, Dekorativ-Typisches und Naturalistisches, Weißvolles und Saloppes hart nebeneinander feilbietet. Er entblödet sich z. B. nicht, in ganz ernsthaften Scenen karikaturartige Mönchsgesichter mit abnorm langer Kartoffelnase oder spitzem Kinn anzubringen. Selten finden wir eine Komposition aus einem Guß, und der Grund hiervon ist ein ganz anderer als bei Signorelli, es ist Mangel an Wucht. Auch verräth dieser nie eine solche Energielosigkeit und Indifferenz gegen die festen Normen des körperlichen Organismus wie hier zuweilen Soddoma. In dem bereits erwähnten Bilde von der durch Florentius angeführten Verführung (N. 19) sehen wir an der Gestalt, welche auf dem Söller steht, wie sich der Künstler gar nichts daraus macht, daß er die Beine nicht mehr ganz untergebracht hat, er läßt sie ruhig um die Hälfte zu kurz sein. Die lieblichen Gestalten der Mädchen sind verhältnißmäßig zu groß.¹⁾ Während nach A. Janßen die Mönche mit ihrem Esel sehr lebhaft und sprechend erscheinen, sind sie in Wahrheit langweilig im Ausdruck, nichtig darge stellt, schlecht gesehen, papier maché. Soddoma ist auch nichts weniger als ein Meister in der Darstellung schwebender Figuren, wie wir schon in Siena gesehen haben, z. B. in der cappella di S. Caterina von S. Domenico. Auch die Stoßvögel, Wildenten, Eistern, welche er hier, ähnlich wie Pinturicchio in den Fresken der Domlibreria zu Siena, gerne durch die Luft fliegen läßt, sehen schwer und plumpig aus. In der Draperie ist er ungleich, bald matt und schlappig, bald ganz würdig. Ist es ihm meist nicht Ernst mit der Wichtigkeit der Gestalt, so überrascht er uns doch oft plötzlich wieder mit recht klarer Naturbeobachtung, z. B. der nackte Rücken des Gezeißelten in N. 13 ist von täuschender Lebenswahrheit.

Eines der anziehendsten Bilder ist die Einkleidung des jungen Benedikt (N. 4 auf einer Ausbuchtung der Wand), dessen blühende Knabenschönheit entzückend ist. (S. d. Abbild.) Von ähnlichem bestechenden Liebreiz ist die Gestalt eines Hirtenjünglings in N. 7. Solche Gestalten nähern sich in ihrer allgemeinen Reinheit der Muse Raffael's, wenn sie auch, ernstlich mit ähnlichen Gestalten derselben verglichen, ziemlich obligat, marklos und süßlich ausseh'n würden. Am meisten Raffaelartiges hat ein Knappe in N. 12 (Mitte des Bildes, abgewendet). Es scheint sich allmählich, wie es auch die genannten Fresken Pinturicchio's bezeugen, ein eigenes Jünglingsideal herauszubilden, das besonders an Pagen, Chorknaben und Hirten zur Erscheinung gebracht wird.

Zu den besseren Bildern gehören fernerhin Nr. 12: Benedikt nimmt die Knaben

1) Sie mahnen schon an seine berühmten Frauengestalten in S. Bernardino zu Siena in Maria Darstellung. Die ganze Komposition ist ähnlich.

Maurus und Blacidus in's Kloster auf, Nr. 20: Die Langobarden¹⁾ zerstören Monte Casino, Nr. 26: Ein von Soldaten mißhandelter Bauer rettet sich durch Anrufung von Benedikt's Geist. Alle drei zeigen den Einfluß Signorelli's, besonders in der Schilderung der soldatesca. Ein Mohr in Nr. 12 hat ganz die stramme Stehweise seiner Figuren. Der Ton der Köpfe, das Kolorit überhaupt ist hier dunkler gehalten als in den übrigen Bildern, ähnlich wie bei Signorelli, jedoch nicht so trocken.



Einführung des jungen S. Benedetto bei Erebema.

Aber der Haupttheil dieser künstlerischen Erbschaften rührt von Lionardo her. Soddoma war ja damals noch nicht lang aus der Lombardei hergekommen. Die meisten Gesichtstypen haben diesen lionardesken Charakter. Man vergleiche auch hiernach in Nr. 20 den wild schreienden Reiter, welcher dem zu Pferde steigenden Anführer den Sattel hält und die zwei Soldaten, welche sich um ein Banner raufen (rechts im Vordergrund); der eine greift seinem Gegner in den Mund, der andere zerträgt ihm die Wange. Die ganze tollphantastische Gruppe, wenn sie auch nicht, wie Mündler²⁾ annimmt, eine Reminiscenz an Lionardo's Reiterkampf ist, zeigt doch entschieden den Einfluß seiner Auf-

1) Nicht die „Gobben“, wie es bei Mündler (Burckhardt's Cicero, S. 957) bei Jansen (S. 62) und im Guida artistica della città e contorni di Siena (S. 149) heißt. Vergl. Gregor's Dialoge.

2) Jansen hat das Verdict, den Anachronismus in Mündler's Annahme nachgewiesen zu haben.

fassungsweise. In demselben Charakter ist ein kleines Medaillon gehalten, welches (neben Nr. 23) in das Ornament eines gemalten Scheinpilasters eingefügt ist: Ritter Curtius, mit geflügeltem Helm, reitet schreiend zum Schlund heran, welchen ein Arbeiter durch Einschüttung von Erde vergeblich zu füllen sucht.

Wie wir an diesen flott und erfindereich hingeworfenen Arabesken und Ornamentfiguren sehen, hat Soddoma eine besondere Neigung und Anlage zu dekorativer Malerei. Sie verrät sich übrigens da und dort auch bei eigentlicher, religiös historischer Schilderung, z. B. an den Pferdchen im Hintergrunde von Nr. 4. und Nr. 12, deren bizarr gerante Beinschwenkung etwas Ornamentartiges hat. Die geschickte, spielfröhliche Hand geht ihm zuweilen durch. Ein Beispiel seiner technischen Schnelligkeit sind in Nr. 4 zwei halbnackte Fischer, deren einer, mit herkömmlich übergeschlagenem Beine daisigend, die Mandoline spielt und singt, elegant concipirte, wenn auch in den Beinen etwas steife Figuren von ganz geistreichem Striche.

Den höchsten Genuß dieses offenen, weichen, geschmeidigen Vortrages bietet aber das Bild des kreuztragenden Christus, welches sich an einem Gangpfeiler des Klosterhofes gegenüber seinem geringeren und wohl auch früher gemalten Christus an der Säule befindet. Dies Fresko ist das Bedeutendste, was Soddoma hier, vielleicht das Bedeutendste, was er überhaupt gemalt hat. Vor diesem tiefgefühlten Kopfe verstummt das Urtheil mit seinen Einwendungen gegen sonstige Leichtfertigkeiten des Künstlers und beugt sich andächtig, wie vor jeder klassischen Leistung.

Leider sind solche ganze Eingebungen auf dem Ader unsres Meisters nur sparsam gesät, und so bleibt als allgemeines Grundgefühl eine mittlere Geschmacksgröße. Diese bewahrt ihn im Allgemeinen, sofern man von unkünstlerischen Unarten absteht, vor künstlerischen Excessen und Abnormitäten, sie macht ihn einem Raffael ähnlich und läßt ihn später, da er seine entfaltete Blüthe gesehen, dies reine, edle Vorbild leicht nachempfinden, nachahmen und mit Glück variiren. Er ist biegsam und angenehm, aber er ist auch matt und flau. Daher thut es uns hier ganz wohl, wenn er sich auch einmal durch einen herberen Stoff und ein herberes Vorbild zu etwas mehr männlichem Kraftaufwand anspornen läßt. Freilich kann sich unter dieser signorellesken Löwenhaut der weibliche Körper nicht ganz verleugnen. Und nur zu bald sehen wir ihn wieder zurückgreifen nach seinen weichen, schmeichlerischen und trivialen Lieblingsmelodien.

Soddoma's Mangel an Tiefe und Intensivität steht in einem eigenthümlichen Zusammenhang mit den Schattenseiten der angewandten Technik, der Freskomalerei. Er hat hierin viel von Pinturicchio im Sienesischen Dome gelernt, und man spürt hier den Einfluß jenes naiven, munteren Freskenfabrikators allerorten heraus, besonders in den Ornamenten, wengleich Soddoma's Pinsel ungleich gewexter und berechter ist. Pinturicchio's Farbenfreude, seine ganze geschäftige, deutliche Schilderungsweise ist noch so kindlich, daß wir strengere Fragen vergessen; der moderne Soddoma aber versucht den stolzen Flug frei idealistischer Darstellung; die höheren Ansprüche, die er macht, rufen auch höhere Ansprüche der Kritik hervor. Und so muß ihm der Vorhalt gemacht werden, daß er schlecht, unruhig, ungleich fliege, daß er alle Augenblicke absetze, daß er meistens nur so thue, als ob er fliege. Dergestalt sieht der malerische Schein mehr wie Heuchelei und Betrug aus.

Die Freskomalerei geht in's Große und hat daher auch viel Großes gewirkt. Der zügige Stil der Erhabenheit hängt innig mit ihr zusammen. Sie hat aber auch geschadet.

Sie hat eine gewisse summarische Oberflächlichkeit der Behandlung in Schwung gebracht, welche schließlich zum falschen Reize führen mußte oder zur bloßen phrasenhaften Gefälligkeit. Zum falschen Reize kann die dem Fresko eigene, die ihm von Natur zugewiesene Stoffwelt führen, welche in geschichtlichen und mythischen Ereignissen oder Allegorien besteht. Sie erregt leicht ausschließlich ein gedankhaft lesendes oder sinnlich genießendes Interesse an dem Thatfächlichen und läßt so den Künstler wie den Beschauer das Künstlerische vergessen. Zur bloßen Gefälligkeit, welche einem ernstern Blicke nicht Stich hält, kann die nothwendige Hast des Malprocesses führen. Man gewöhnt sich so, alle Formen flüchtig zu markiren, einen Anschein, ein Aussehen zu erregen, als ob man die gewollte bestimmte Form darstelle. Es ist aber nur ein Ungefähr. Im guten Sinne ist es nur ein solches, wenn die Andeutung lebensvoll, scharf markirt und sicher ist; im schlimmen Sinne, wenn sie sich unselbständig mit schalen Formeln behilft. Man lernt ein paar graziose Wendungen und Geberden auswendig, großartige Aktionen, anmuthende Typen, liebliche Profile und Lockenringe, einige geschmackvolle Anordnungen der elementaren Formverhältnisse überhaupt, um die allgemeine Vorstellung einer Schönheit zu erwecken. Wer dann näher hinsieht, den gähnt eine traurige Hohlheit an; er hat weder einen rechten Schein von Gegenständlichkeit, noch einen rechten Gefühlsausdruck an der so gebotenen Gegenständlichkeit. Der Künstler kann, wenn er so zu Werke gegangen ist, nicht mehr verlangen: Sieh mich an! Ich stehe hinter diesen unwesentlichen Dingen. Du mußt durchblicken wie durch ein Glas auf mich! Denn wir sehen ihn eben nicht, weil er kein wahres Gefühl in die Formen gelegt, weil es ihm nicht Ernst ist. Ja, wenn er zeigt, daß es ihm eigentlich bloß um dekorative Wirkung zu thun sei, dann ist es etwas Anderes, dann findet sich auch der Modus des Einverständnisses. Im gedachten Falle aber, wo die Formen und Farben nicht angelegt sind nach einem abstrakt subjektiven Bewegungsgeföhle des Künstlers, wo er sich beschaulich objektiviren will an persönlicher Körperlichkeit, an handelnden Menschen, welche auf ihre eigene, nach festen Gesetzen geformte Erscheinung pochen, da verlangen wir Richtigkeit und Treue der Vertiefung, da vermissen wir sie, wenn wir um sie betrogen werden.

Auch Sordoma hält uns hier häufig nicht, was er uns verspricht. Daß er's nicht dekorativ meint, bezeugt er damit, daß er in einzelnen Partien nach ganz naturalistischer Täuschung strebt. Nur in untergeordneten Kleinigkeiten verräth sich der dekorative Gang. Wie derselbe zugleich keine wesentliche Befähigung ist, sehen wir an den bereits erwähnten ornamentalen Beigaben.

Nirgends kommt man diesem glücklichen Talente so leicht auf die Fährten und Schlupfwinkel als hier, vor diesen halb tastenden und unentschlossenen, halb Schwungvollen und doch auch wieder lumpigen Fresken seiner Jugend.

Wenn wir nun eintreten in den kühlen Raum der Kirche, so haben wir angesichts der abscheulichen sinnwidrigen Umgestaltungen, welche das achtzehnte Jahrhundert mit der ursprünglichen Architektur vorgenommen hat, nichts Besseres zu thun, als uns in die reizenden Chorstuhlentarsen von Fra Giovanni da Verona (1455—1521) zu vertiefen.

Fra Giovanni, Schüler des Fra Bastiano, hat von 1503—1505 hier gearbeitet. Er ist der Erste, welcher das Holz zu koloriren beginnt, aber doch nur höchst sparsam; die koloristische Hauptwirkung bleibt die natürliche Wärme des Holztones. Er vermeidet die Darstellung der Menschengestalt, bewegter Ecenen, wie sie Fra Damiano da Bergamo (gest. 1549) liebt. Er stellt nur solche Dinge dar, welche den Bedingungen seiner Technik

entgegenkommen. Er ist nie so unruhig malerisch, wie es (z. B. in Bologna) Fra Damiano ist, er hält den Genius der Intarsienkunst immer in seiner Reinheit aufrecht. — Ich glaube, es verlohnt sich der Mühe, eine nähere Beschreibung der Stoffwelt zu geben, welche Fra Giovanni schildert, welche diese Kunstweise überhaupt ihrer Natur nach wählen muß.

Wenn wir mit dem Gesichte gegen den Chor von Rechts ausgehen, so bildet den Anfang ganz großartig in Haltung und Draperie: 1) Der heilige Gregorio auf dem Throne. Dann folgen: 2) Ein Krucifix hinter zwei halbgeöffneten Läden, 3) eine Straßenperspektive, 4) ein Gitterlädchen, dahinter ein Salzfaß in Form eines Schüsses, Vasen, Kerzen, 5) Rathhaus von Siena, 6) Tabernakel mit Sakrament, 7, Wiedehopf und Landschaft, 8) Blumentopf, Bücher u. a., 9) Stadtansicht, 10) Mandoline, Flöten, gerollte Noten, halb zerrissen, gesprungene aufgelockte Saite, 11) Halbfertige Kirche mit Einsicht in den Chor, 12), Korb mit Früchten, Vasen, Stimmgabel u. a., 13) Kirche, 14) Durcheinandergehäufte Bücher, eines stehend, die halbausgeblätterten Seiten dem Beschauer zurehend; Sandsaß, Schachtel, 15) Vogel, Bergige Landschaft, Stadt mit Mauern. Zur Anbeugung der Vegetation ist das Holz stellenweise halb oder ganz in's Grüne getönt. Der Unterschied des Tones kann an einem und demselben Holze auftreten. Die Bergformen sind noch blöcklich, flusentartig und terrassenhaft, eine geometrische Gebundenheit der Technik, die mit dem angewandten Materiale zusammenhängt. Intarsien, welche der Künstler in S. M. in Organo zu Verona gefertigt hat, zeigen hierin einen Fortschritt, 16) Instrumente, auch interessant für einen Musikhistoriker, 17) Springbrunnen (schlechte Arbeit), 18) Elster, 19) Gasse mit Kirche im Hintergrund, 20) und 21) Ornamente, 22) Vase mit Lilie.

Hier nun in der Tiefe des Chors, wo die nachträgliche Vergrößerung desselben ansetzt, folgt reicher geschnitztes Gestühl ohne Intarsien. Wir übergehen diese ziemlich rohe Arbeit aus späterer Zeit und fahren mit den weiteren Intarsien Fra Giovanni's auf der linken Chorseite fort: 23—25) Ornamente, 26) Schönes Renaissancefenster mit Durchblick nach einem Rundtempelchen, 30) Klarinetzflöte, Mandoline, 31) Gassenperspektive, Sperling, 32) Vase, Weibrauchgefäß u. a., 33) Felslandschaft mit Berg, 34) Vogel, 35) Uebereinanderliegende Becher, Staubwedel, 36) Stadtplatz, 37) Kanne mit Lilien, Flöte, Leuchter mit Kerze, 38) Rundbau, 39) Todtenkopf und Kelch, 40) Kolosseum, 41) Instrumente, Tamburin u. a., 42) Edle Renaissancearchitektur mit Landschaft, 43) Mathematische Geräte, Bücher, 44) Stadt mit Kirche, 45) Vasen, Schalen, Bücher, Krucifix in einem Schrauf mit halbgeöffneten Läden, 46) Stadt mit Ruinen im Hintergrund, 47) Astronomische Instrumente hinter halbgeöffneten Läden, 48) Ein Papst.

Diese Gegenstände sind nun mit erstaunlicher, bis zur Täuschung steigender Wahrheit nachgeahmt. Besonders die gerollten Noten und die abgesprungene, rauhenförmige Saite in Nr. 10 sind hierin vorzüglich. Gewiß hat diese Kunstweise sehr viel zur Ausbildung des Stilllebens beigetragen. Ihr Bestes leistet sie aber in der Architekturmalerei. Vielleicht nirgends springt die Wirkung der Perspektivie so naturwahr und gleichsam handgreiflich in die Augen wie an diesen Schrankbildern und Straßenansichten. „Brunellesco, (1377—1446) der Gründer der Perspektivik, soll die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben.“¹⁾ Gewiß aber haben sie dann auch ihrerseits die

¹⁾ E. Goltz, der Renaissance in Italien v. J. Burdhardt. Stuttg. 1868. S. 255.

Poesie der Perspektive weiter ausgebildet und die Malerei zu derselben angeregt und angeleitet. Die Ursache dieser ungemainen Energie der Verkürzung liegt nicht zum Mindesten im Materiale. Wenn zur Darstellung der verschiedenen ueber-, über- und hintereinanderstehenden Objekte wiederum, wenn auch in flächenhafter Täuschung, verschiedene selbständige Körper, d. h. also Hölzer zusammengereiht werden, so entsteht eine ganz besondere Nöthigung zur Illusion für den Künstler wie für den Beschauer. Die Intarsienkunst ist wesentlich, ihrer Natur nach, auf die Poesie der Massenperspektive angewiesen.

Außerdem nun werden uns prächtige Holzschnitzereien desselben Meisters gezeigt, unter welchen sich ein großer Osterkerzenandelaber durch eine ganz klassische Eleganz auszeichnet. Das Postament ist im Aufsicht geböschet und im Grundriß dreieckig mit eingeschweiften Seiten. Die Mittelpartie ist ähnlich wie an jenem Kandelaber, den er für S. Maria in Organo zu Verona geschnitzt hat, eine hohe schalenförmige Form mit weich geschwungenem Ablauf. Dann erhebt sich auf einem karniebförmig anwachsenden Fuß ein schalengleicher Abschluß. Alles mit reichen Gliedern, Blattwerk, Engelsköpfen u. a. verziert. (S. v. Abbild.)

Von Fra Giovanni's Hand ist ferner die aus Kirschbaumholz geschnitzte Prachtthüre der Klosterbibliothek. Die beiden Thürlügel sind in drei Felder getheilt, deren jedes von Eier- und Perlstab, Torus mit Flechtwerk eingerahmt und in den Ecken mit einfachen Rosetten besetzt ist. Die Felder sind von Arabeskenreliefs der feinsten und edelsten Art bedeckt: Kandelaber mit reichem Gerank, Flügeln, Vögeln, Drachenthieren u. a. (S. v. Abbild.)

Im Vorzimmer der Bibliothek schenken wir einigen Bildern einen Blick, welche ein Preuße, F. A. M. Koller, „humilis oblatas“, i. J. 1631 dahier gemalt hat. Das Colorit ist nicht ohne Kraft, auch fehlt es nicht an lebendigen Porträtköpfen. Merkwürdig ist ein Schlachtbild, wo ein Kardinal als Feldherr fungirt.

Der Aufenthalt in diesen oberen Räumen (die Bibliothek befindet sich im zweiten Stock) hat auch deshalb einen besonderen Reiz, weil man hier wieder einen Ausblick in die Naturumgebung bekommt. Trüben im Osten auf der Höhe des Gebirgszuges sieht man eine Ortschaft. Das ist Chiusuri, der Schluß der Maremmen, „Clusurium Euenis Agri Ignobilis Pagus“, wie es auf einem alten Plan in der Bibliothek heißt. Grau, unwirlich, traumhaft liegt es da in all der Wildniß. Ueberhaupt hat der ganze Aufenthalt hier etwas Betäubtes und Verzaubertes. Wo einstmals, weltfer dem Himmlischen zugewandt, dreihundert Benediktinermönche hausten, Wissenschaft und Künste pfl egten, Arme speisten und Kranke heilten, da ist jetzt Alles wie ausgestorben. Nur manchmal erklingt in der Kirche eine dumpfe Litanei, zeitweise verstummend und plötzlich wieder erwachend, wie eine lallende Frage der selbstvergeßenen und selbstentfremdeten Stätte. In der sinnenfälligen Nähe erscheint es immer wehmüthig, das Bild zerstörter Lebensformen, und nur in der Abstraktion auf's Große und Ganze findet man wieder die verjöhrende Einsicht, daß die Zeiten, da das Mönchthum ein Kulturträger war, längst vorüber sind, daß die Regierung mit ihrem Akte der Klostersaufhebung Recht gethan und dem Volke eine tausendfältig befreiende Wohlthat gespendet hat. Einsam und schmerzsum hat hier das hohlhängige Gedächtniß seinen Thron aufgeschlagen, aber rings im Lande haben unsichtbar dafür gute Geister freie Bahn bekommen.

Die wenigen Bewohner dieses eutmönchten Klosters, di questo chiostro sfratato, wie B. Cellini sagen würde, gewähren nun einem bescheidenen Wandrer, der erusthaftes



Thür von Fra Giovanni da Verona.
Nach einer Zeichnung von Professor C. Walther.



Christenkanzel von Gio Giovanni da Verona.
Nach einer Zeichnung von Prof. G. Wallner in Nürnberg.

Interesse zeigt, gegen ein geringes Entgelt gerne gastliche Aufnahme. Platz ist ja genug da. Ich hatte nicht weniger als vier Zellen zur Verfügung, lauter appetitliche, nette Zimmerchen, ein sehr bequemes Bett mit rauen nagelneuen und deshalb noch halbgrauen Linnen. In dem langen, langen Korridor war ich der einzige Bewohner und ich erinnere mich nicht, je in meinem Leben so ungestört abendlicher Lektüre gepflogen zu haben. Nur die Essenszeit vereinigte mich mit meinen Gastgebern in einem großen Speisesaal, wo wir zu fünfen, Padre Abbate Don Gaetano, ein anderer Priester, zwei Zöglinge und ich, an einem Tische für fünfzig saßen. Das eigentliche Refektorium ist eine oblonge Halle mit etwas gedrückter Wölbung. Unter der Farbenschicht unbedeutender, schwülstiger Fresken, welche ein Mönch des Klosters am Ende des sechzehnten Jahrhunderts gemalt hat, findet man noch Spuren von solchen aus dem fünfzehnten. Es speisten hier ehemals innerhalb einer Stunde dreihundert Mann. Die Fünfzahl, welche wir Speisenden bildeten, wurde von Zeit zu Zeit durch einen sechsten vermehrt, den alten glocktägigen Koch, welcher servierte. Er sieht aus, als ob er sich immer noch wundere über die plötzliche Zusammenschrumpfung des Franzo, die der Abzug der Mönche zur Folge hatte. Nun muß er wohl wenig Kreuz und Küchqualm und wenig Kurzweil mehr erdulden. Zwar kann er die Gesellschaft einiger Tagelöhner finden, welchen die weitere materielle Versorgung des Klosters obliegt. Doch ist wenig von ihnen zu sehen. Nur selten regt sich etwas in den Häusern, die sie bewohnen. Zuweilen, wenn man im Garten spaziert, hört man das ein-

förmige Geräusch einer Fada oder Baumscheere. Dieser Garten hat schon dem Aeneas Elybius bei seinem Besuche i. J. 1462 gefallen. Freilich fehlte es damals keineswegs an Gesellschaft; die Benediktiner in ihren weißen und stattlich weiten Kutten konnten ihm die Zeit kürzen, mit ihm promenieren und „raggiarano.“ Er zählt die Baumarten auf: Feigen, Mandeln, Birn- und Apfelbäume, Neben und: „plurimas habet oleas: unde Oliveti nomen ortum. Cupressi nemuscula, in quibus aestate suaves captare umbras licet.“ Er findet das Alles sehr schön, doch nicht auf die Länge: „Jucunda monachis solatia, jucundiora his, quibus, postquam viderunt, abire licet.“ Padre Abbate Don Gaetano meinte schalkhaft hierzu: „Er hat wohl zu viel Magres zu essen gekriegt.“ Sei dem nun so oder so, er ging und auch heute ergreift den ungeduldigen Fremden ein Drang, zum Leben zurückzukehren.

Ein leichter Marsch auf wellenartiger, schließlich aber energisch fallender Straße führt in die freundliche Ortschaft

Arciano

hinunter, eine Zweigstation an der Bahnlinie nach Orvieto und an der nach Grosseto.

Es verlohnt sich der Mühe, hier noch ein paar Stunden der Besichtigung der Kirchen zu widmen.

Im Dom (Sakristei) ist ein höchst liebenswürdiges Bild, die Geburt Maria darstellend, nach Crowe und Cavalcasse (von Sassetta,¹⁾ einem sienensischen Archaisiten des XV. Jahrhunderts. Daß derselbe Sassetta, welcher das Wandbild an der Porta Romana in Siena gemalt hat, dies zu Stande gebracht habe, ist mir unwahrscheinlich. Die Figuren heben sich von einem Goldgrunde ab. Das mosaikartig Koupirte der ganzen Komposition (offene Thüren u. a.) stimmt innig zu der märchenhaften Seele der Handlung. Eine Wärterin bringt eine Schüssel herein, ihr Kleid ist reich vergoldet. Im Vordergrund eine Wärterin mit dem Kinde, eine mißlungene Figur. Ein anderes Mädchen sitzt zu ihren Füßen und hält die Rechte verehrungsvoll auf die Brust, das Kind betrachtend. Im Gegensatz zu der blonden Zartheit dieser Mädchen imponieren die mächtigen Männergestalten des Joachim und seines Freundes. Die ganze Anordnung und Auffassung hat sehr viel Ähnliches mit dem Bilde gleichen Gegenstandes von P. Lorenzetti in der Domsakristei zu Siena.

Die Kirche S. Francesco besitzt einen herrlichen Terracotta-Altar aus der Fabrik der Robbia: Maria mit dem Kinde in der Mitte, rechts Christophorus mit eben demselben, links Engel Gabriel mit dem kleinen Tobias, Figuren von dreiviertel Lebensgröße. Der Ausdruck des Marienantlitzes ist wieder sehr fein und ablig. Ihr blauer Mantel fällt über die etwas nach Rechts gewendeten Kniee herunter. Der nacktbeinige Christophorus, den Stab in der Rechten, deutet auf sein Herz. Das Christkind hält die Weltkugel. Engel Gabriel blickt freundlich zu dem reizenden „Tobiolo“ herab. Dieser hat eine braune, eng anliegende Hose mit gelben Stiefelchen, einen gelben Tuchgürtel, ein blaues Schmerkäppchen mit gelbem barettartigen Aufschlag, der wie ein Diadem gemahnt. Er trägt einen Fisch in der Rechten an einer Schnur, welche um dessen Leib geschlungen. Zwei

1) Vergl. ihre Gescl. d. ital. Malerei. 4. Bd., S. 81 u. 82

darüber schwebende Engel ausgenommen, welche mehr in der altgewohnten Manier der Robbia-Altäre gehalten sind, wirken alle Gestalten merkwürdig modern. Hier scheint allgemeine, typische Ebenmäßigkeit, vollkommene Menschenschönheit erreicht, aber mit einem Anflug von akademischer Glätte. Der fensterartige Rahmen gehört schon nicht mehr in die gute Zeit der Renaissance. Der Sichel ist später aufgesetzt. Auf der Predella Jesus im Grabe, Maria, Johannes, Petrus, Sebastian. Der Kustode behauptet, der Altar sei in einem Ofen von Asciano gefertigt, so sage man im Orte. Möglich, daß die Robbia ihre zahllosen Arbeiten aus mehreren Fabriken lieferten, wo sie eine größere Anzahl von Schülern und Arbeitern beschäftigten. Die Terracotten am Thore des Olivetaner Klosters sind wohl auch, wenn die Ueberlieferung richtig ist, aus jenem Ofen in Asciano.



Die Landschaft in der Kunst der alten Ägypter.

Von Karl Boermann.*)

Zwei Richtungen lassen sich in der Forschung unterscheiden, welche sich die Aufgabe gestellt hat, die Vergangenheit der Menschheit wieder an's Licht zu ziehen. Die erste dieser Richtungen versucht, von der Sprachwissenschaft ausgehend, das gesammte Leben eines einzigen Volkes oder einer Gruppe unter sich verwandter Völker allseitig zu beleuchten, während die zweite, ausgehend von dem Studium einer bestimmten Seite der Kultur oder des Lebens, diese eine Seite in der Geschichte aller Zeiten und aller Völker zu erforschen bemüht ist. Beide Richtungen ergänzen sich gegenseitig, sind von einander abhängig und einander offenbar unentbehrlich; denn der ersteren würden ohne die zweite alle allgemeinen Gesichtspunkte fehlen; und die zweite würde, ohne sich auf die Resultate der ersteren zu stützen, völlig im Finsternen tappen. Wir Kunsthistoriker gehören natürlich der zweiten Richtung an, und wir müssen uns daher, sobald wir das Gebiet der uns ihrer Sprache nach vertrauten Völker verlassen, mit vollem Vertrauen auf die Einzelforschungen der Spezialisten stützen. In dieser Lage befand auch ich mich, als ich es unternahm, meine Untersuchungen über die Widerspiegelung der landschaftlichen Natur in der Kunst der Völker aus dem alten Orient auszudehnen. Ägypten habe ich zwar selbst bereist; aber zu einer Zeit, da die gegenwärtigen Studien mir noch fernher lagen. Die Arbeit stützt sich daher hauptsächlich auf die gerade für Ägypten außerordentlich reichhaltigen großen Publikationen, die auch nach anderen Seiten der Kunstgeschichte hin noch weiter ausgebeutet werden könnten. Meinem Freunde, dem Ägyptologen Herrn Prof. Aug. Eisenlohr in Heidelberg, bin ich für mannichfaltige Belehrung und freundliche Nachweise aufrichtigen Dank schuldig.

Forschen wir nach dem Grunde, weshalb gerade in Ägypten die ältesten Denkmäler der Kunst mit fester Zeitbestimmung erhalten sind, so werden wir unmittelbar auf den Gegenstand geführt, der für die uns angehende Seite der Kultur und Kunst von der höchsten Wichtigkeit ist: auf die landschaftliche Natur Ägyptens, auf die Beschaffenheit seiner irdischen Oberfläche und auf die Natur des Himmels, der sich über dem Niltal wölbt. Denn die festen trocknen Wästenfelsen, in denen die Ägypter ihren Todten die Ruhstatt bereitet haben, sind es, welche den Inhalt dieser Gräber vor der Zerstörung durch die Zeit oder durch Menschenhände bewahrt haben; und dem fast immer wolkenlosen Himmel besonders Oberägyptens entflammt jene Reinheit und Trockenheit der Luft, welche auch im Freien Tempel und Palastrinen in ihrer vollen alten Farbenpracht mit allen inschriftlichen Daten Jahrtausende lang erhalten hat.

Wenn die Natur irgend eines Landes einen Einfluß auf die geistige Entwicklung seiner Bewohner auszuüben vermag, so mußte der in hohem Grade eigenartigen Natur des Nillandes eine solche Kraft gewiß innewohnen. Sie mußte die Ägypter zum Nachdenken über die Außenwelt anregen und sie anspornen, durch thatkräftiges Eingreifen die besonderen Verhältnisse des Landes sich nutzbar zu machen, beides jedoch in gewissen Schranken, welche ebenso notwendig durch die Natur des Landes vorgeschrieben waren.

Das Wunder, welches die ganze ägyptische Landschaft beherrscht, ist der Nil. Ohne den Nil würde Ägypten nicht entstanden sein und nicht haben bestehen können. Ohne den Nil

*) Aus einem demnächst erscheinenden größeren Werke des Verfassers „Die Landschaft in der Kunst des Altertums.“

würde an den Stätten uralten Menschentreibens nur eine trostlose, nackte, heiße Felsenwüste aus dem Innern Afrikas sich stufenförmig zum Mittelmeere hinabgesenkt haben.¹⁾ Quer durch die Gebirgskzüge Nubiens bricht der Nil sich seine Bahn gen Norden und macht in schäumenden Katarakten von Terrasse zu Terrasse den stufenförmigen Abfall des Gebirgslandes mit, bis er, zum letzten Male mit dem Ungeflüme wilder Jugend, die Inseln Philae und Elephantine umbraust, um sich bei Assuan, dem Thene der Griechen, in wasserfallartigen Strudeln in das eigentliche Ägypten hinabzuführen, durch welches er seinen segensbringenden Lauf in dem von ihm befruchteten Felsenbale stiller und mächtiger fortsetzt. In Oberägypten bestehen die zur Rechten des Niles fast senkrecht abfallenden, zur Linken nach breiterem Ufersaume schräg ansteigenden Felsen aus schönem rosenrothem Granit;²⁾ weiter unten aus Sandstein, dem Material der ägyptischen Tempel; endlich aus Kalkstein, welcher der Landschaft einen besonders einformigen Anstrich verleiht.³⁾ Aus Kalkstein bestehen auch die Gebirge, die das breitere Thal des unteren Nillaufes begrenzen, bis sie in einem rechten Winkel auseinandergeben und sich seitwärts verlaufen. Hier spaltet sich der Nil, bewässert die breite Ebene des Delta mit seinen verschiedenen Armen und ergießt seine sieben Mündungen matt und stich in die Wogen des Mittelmeeres. Ein Wunder mußte der Nil den Ägyptern erscheinen, weil er auf seinem ganzen Laufe durch ihr Land keinen Tropfen irdischen Zuflusses, kaum einen Tropfen atmosphärischen Niederschlags in sich aufnimmt; ein doppeltes Wunder, weil er trotzdem alljährlich zur bestimmten Zeit in mächtiger Anschwellung Thal und Ebene überschwemmt und mit dem wohlthätigen Schlamm, den er bei seinem ebenso regelmäßigen Abflusse zurückläßt, seine Ufer zu einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde macht, während zu beiden Seiten die endlose, leblose Wüste sich dehnt: im Westen die libysche Wüste mit einzelnen Oasen; im Osten eine steinige Gebirgskette, von Transversalthälern durchschnitten, die den Verkehr mit dem rothen Meere vermittelten.

Eigentümlich, wie die Landschaft, war auch die Thierwelt. Löwen und Schakale hausten in den Wüsten; im Nilthal selbst aber wohnten das Krokodil und der Hippopotamos, der Ibis und das Ichnumon, alles Thiere, die den Griechen und Römern der späteren Zeit so bezeichnend für den Nil zu sein schienen, daß sie dieselben überall abbildeten, wo ein Bezug auf Ägypten angedeutet werden sollte.

Der Pflanzenwuchs war beschränkt und ebenfalls eigentümlich. Mit allen Oasen der Sahara theilte „die wichtigste Oase Nordafrikas, die ägyptische“,⁴⁾ den ursprünglichen Besitz der Dattelpalme und, jedenfalls schon im Alterthum, der Akazie.⁵⁾ Von Akazienallen im himmlischen Reiche berichtet das Todtenbuch;⁶⁾ und Strabo weiß von einem Akazienhaine zu Abydos zu erzählen.⁷⁾ Auch die in Aeste getheilte Dampalme und die Sykomore kamen schon im Alterthum vor, wie sie heute vorkommen. In den ägyptischen Sümpfen und Seen aber wuchsen die Papyruslande und die Potospflanze, beides, nach Strabo's Ausdruck, etwa zehnschuhige Stengelgewächse. Durch die menschliche Kultur kamen natürlich reiche Getreidefelder, Weidetriften für die Kinderheerden und an günstig gelegenen Orten reiche Fruchtgärten und Weinplantagen hinzu, wie sie auf den Monumenten nicht selten abgebildet sind. Der Delbaum gedieh nur in den wenigsten Orten Ägyptens: in den Gärten zu Alexandria wuchsen in der späteren Zeit zwar Delbäume, aber sie lieferten kein Del; nur in dem seiner Fruchtbarkeit wegen berühmten Arsinoitischen Nomos oberhalb Memphis wurde Del gerannt. Nach der Beschreibung Strabo's (XVII, 1,35) muß dieser Nomos, in welchem auch der merckwürdige See Möris lag, den annehmlichsten landschaftlichen Eindruck Ägyptens gemacht haben. Von Haus aus war die ägyptische Landschaft von Thene bis zur Mündung des Nils im Ueberigen

1) Vgl. Ritter, Erdkunde I, 2. Aufl., S. 517—552.

2) Der Thene ist irtzhümlich nach Thene so benannt. Coats, Oefensteinlehre, 2. Aufl., S. 114.

3) Ritter, Erdkunde, a. a. D., S. 697.

4) Grisebach, Die Vegetation der Erde (1872) II, S. 82.

5) Grisebach, a. a. D., S. 87.

6) Kap. 17. Siehe de Rougé: Rituel sonoraire in der Revue archéologique, 1860, I, p. 69 ff.

7) Strabo XVII, Kap. 1, 42.

weder großartig noch anmuthig zu nennen. Den heutigen Eindruck faßt ein neuerer Reisender ¹⁾ folgendermaßen zusammen: „Mais- und Durrafelder wechseln mit Palmengruppen und einzelnen Sycamoren ab, während die schwarzen Dörfer der Fellahinen mit ihren hohen Taubenhäusern stellenweise die grüne Fläche unterbrechen und dem Auge angenehme Ruhepunkte darbieten. Ein langer gelber Streif im Hintergrunde zeigt uns die Grenze an, wo das Reich der Wüste beginnt.“

Schon früh hatte die menschliche Kultur, von der Mündung des Niles stromaufwärts steigend, die ursprüngliche Physiognomie der Landschaft verändert. Schon Mena, der älteste historische König Ägyptens (c. 4455 v. Chr.), wies dem Nil unweit des Delta eine andere Bahn an, um das Terrain für die Gründung von Memphis zu gewinnen. ²⁾ Kanal- und Deichbauten einerseits, Städtegründungen andererseits vollendeten die Umwandlung: im Gefolge jener sprossen Kornfelder und Weidestrisen empor; in der Umgebung der Städte aber errichtete der monumentale Sinn jener uralten Zeit Denkmäler von Riesengröße, Denkmäler, wie die Pyramiden, die im Aufstürmen von Steinmassen mit der Natur wetteifern und noch heute, über fünf Jahrtausende nach ihrer Entstehung, ein so unzertrennliches Ganzes mit der Landschaft bilden, daß man sie für einen notwendigen natürlichen Bestandtheil derselben hält. ³⁾ Zur Zeit der höchsten Blüthe des ägyptischen Reiches unter der 18. und 19. Dynastie (1706—1288 v. Chr. nach Brugsch), als das „hundertthorige Theben“ Hener's die Hauptstadt des Reiches geworden war, muß das ganze Niltal mit seinen in den lebhaftesten Farben strahlenden, gegen das ewige Blau des Himmels und den monotonen Hintergrund der wüsten Bergzüge in der leuchtenden Luft sich klar abhebenden Tempeln und Palästen, mit seinen Feldern und Gärten, Kanälen und Teichen einen noch immer höchst eigenthümlichen, wenngleich von dem ursprünglichen sehr verschiedenen Eindruck gemacht haben. Zur Zeit der Nilüberschwemmungen aber, wenn die Schleusen der Deiche geöffnet waren, gleich das Land einem weiten Landsee oder gar einem Stücke der Meeresfläche, aus dem die Wohnungen der Menschen wie Inseln hervorragten, zwischen denen ein festlicher Verkehr mit Barken und Schiffen voll fröhlicher Menschen stattfand. „Ägypten“, sagt ein arabischer Schriftsteller, ⁴⁾ „ist erst ein ungeheures Staubeisfeld, dann ein süßes Wassermeer, und dann ein Blumenbeet“.

So eigenartiger und dabei doch so einfacher Natur waren die landschaftlichen Eindrücke, die das Auge der alten Ägypter empfing. Was außerhalb ihrer Dase lag, war wüste und leer. Kein Wunder, daß sie das Wenige, was ihre Dase bot, mit der sorgfältigsten Genauigkeit studirten und nicht nur praktisch verwerteten, sondern auch mit frommer Scheu betrachteten und in ihre ganze Anschauungsweise so verwoben, daß es sich überall widerspiegelte; kein Wunder, daß sie, deren Existenz an das Naturgesetz, welches den Nil austreten und zurücktreten läßt, gebunden war, rechnen und messen lernten und ihr eigenes Dasein nach festen Gesetzen ordneten; kein Wunder, daß sie, deren Sonne so gut wie nie umwölkt war, ⁵⁾ ihren uralten Sonnenkultus zunächst in Bezug auf verschiedene Tageszeiten eintheilten, ihn eintheilten in die Verehrung der Tagessonne und der unsichtbaren Nachtsonne, Symbole zugleich des Lebens und des Todes, der zu neuem Aufgang führt; ⁶⁾ kein Wunder aber auch, daß für das profane Volk irdische und näherliegende Symbole des Ewigen erfunden wurden: die Thiere des Nils und von den Pflanzen die Lotusblume, in deren Bewegungen kein Aufgange und Niedergange der Sonne man eine Handlung des Seelenlebens, eine Anbetung der Sonne zu erblicken glaubte.

1) Brugsch, Aus dem Orient, I, S. 45.

2) Brugsch, Histoire d'Égypte, I, S. 17.

3) Zwischen Abusimbel und Assuan, abseits des Niltales und an anderen Orten sollen sich umgekehrt isolirt stehende pyramidale Felsen finden, die sich fast wie Menschenweert annehmen. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß diese den Pyramiden zum Vorbild gedient. Ritter, Erdkunde, I, S. 628—629.

4) Bei Ritter, a. a. D., S. 821.

5) Nur bis in die Gegend von Memphis dringen die Winterregen vor. In den oberen Gegenden des Niltales bis Assuan kommen nur an einzelnen Orten plötzliche Gewitterstauer vor. Vgl. Ritter a. a. D., S. 709 mit Grisebach, Vegetation der Erde II, S. 78.

6) Paul Pierret: Le dogme de la résurrection chez les anciens Égyptiens. Paris, Franck, 1871, S. 2 u. S. 17.

Von einer empfindsameren Naturanschauung, wie sie uns modernen nordischen Völkern gegeben ist, oder auch nur in dem Maße, wie wir sie bei den Griechen finden, konnte in so einfachen und, bis auf den kaum heute erklärten Rest, welcher durch Glauben und Aberglauben ausgefüllt wurde, leicht durchschaubaren natürlichen und landschaftlichen Verhältnissen von selbst keine Rede sein. Keine Wolken jagten in verschiedenen und phantastischen Bildungen am Himmel dahin; keine wechselnden, die Landschaft beselenden Beleuchtungen, wie sie den wechselnden Wolkenbildungen anderer Gegenden entspringen, zogen das Auge daher auf sich. Keine Laubwäldungen bedeckten mit süßlichem Schatten und geheimnißvollem Dunkel die Höhen, welche das Nilthal begrenzen; kein murmelnder Bach sprang aus klarer Waldquelle durch klumige Gründe zum heiligen Strome hinab. Einförmig, wie die ägyptische Natur, stets auf dieselben bekannten Gegenstände gerichtet, ist daher auch die Naturanschauung der alten Aegypter gewesen.

An Zeugnissen dieser Naturanschauung fehlt es schon in ihrer erhaltenen Literatur keineswegs ganz. Die ägyptische Prosa, wie sie uns z. B. in dem sehr alten Moraltatrat der Pariser Bibliothek ¹⁾ oder in Briefen ²⁾ oder in den historischen Berichten der großen Monumente erhalten ist, ist an sich klar und nicht eben bilderreich, erhält aber durch die Häufungen von Titeln und Beiwörtern gelegentlich einen schwülstig orientalischen Ausflug. Den behandelten Gegenständen nach ist sie natürlich in der Regel gar nicht geeignet, etwaige Naturanschauungen wiederzuspiegeln. Doch kommen in den Briefen hier und da Beschreibungen von Fruchtgärten und Feldern vor. ³⁾ Reisebeschreibungen pflegen in dieser Beziehung am ergiebigsten zu sein, und ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß eine solche Reisebeschreibung eines ägyptischen Offiziers auf dem Papyrus Anastasi erhalten ist, wobei uns die aufgeworfene Frage, ob der Reisebericht fingirt, oder ob eine wirkliche Reise geschildert sei, ziemlich gleichgültig sein kann. Natürlich ist es keine Vergnügungs-, sondern eine Berufsreise, die beschrieben wird; und so wenig wir Spuren einer freudigen Hingabe an die trostlose Natur, durch die der Reisende pilgerte, finden, noch zu finden erwarten können, so sehr zeugen doch einige Stellen, in denen die Felsen, Schindeln und Kiesel, die Abgründe an der einen Seite, die senkrecht ansteigenden Berge an der andern Seite des Weges beschrieben werden, ⁴⁾ von einer aufmerksamen, wenn gleich keineswegs sympathischen Naturbetrachtung. Beschreibungen finden sich gelegentlich auch im Tetenbuch, z. B. im 110. Kapitel, wo der himmlische Nil mit seinen Kanälen als ohne Schlangen, Fische und Insekten charakterisirt wird, während Kornhalme von kolossaler Größe an seinen Ufern wachsen sollen. ⁵⁾ Das Märchen des Schriftstellers Annana, welches in dem s. g. Papyrus d'Orbigny erhalten ist, bildet schon den Uebergang zur Poesie. ⁶⁾ Eigentliche Naturschilderungen kommen in denselben nicht vor. Nur zeigt das Hineinspielen des Zedernbaumes und Niles (oder Meeres) in die Geschichte, daß Bäume und Wasser doch ihre Rolle in der Phantasie der alten Aegypter spielten; ja, es kommt hier eine Art Belebung dieser natürlichen Gegenstände vor, welche die Mitte hält zwischen einer Befetzung der Natur, wie sie schon früh bei den griechischen Dichtern vorkam, und einer eigentlichen Personifizirung, wie sie sich in der griechischen Kunst anfangs als Mythos, später als Reflexion geltend machte. In den poetischen Hymnen aber, wie sie hier und da den historischen Berichten einverleibt sind und sich häufig auf den Grabsteinen als Andenken des Verstorbenen an den Gott finden, läßt sich jene monotone, aber keineswegs schwunglose Naturanschauung leicht erkennen. Schon der oft auch in bildlicher Darstellung wiederkehrende Vergleich des blauen Himmels mit dem blauen Ozean, auf dem die Sonnenbarke dahinsteuert, hat etwas Triginelles. ⁷⁾ Dieser Vergleich aber, wie viele der sehr oft sich wiederholenden Vergleiche des Königs mit der Sonne, mit dem

1) Brugsch, Histoire d'Egypte, I, S. 29.

2) G. Maspero, Du genre épistolaire chez les Egyptiens.

3) Maspero, a. a. D., S. 103.

4) Voyage d'un Egyptien, par Chabas, pag. 311 ff. Im Papyrus I, 23, 5; 24, 3.

5) Birds's Uebersetzung in Bunsen's: Egypt's place in universal history. London 1867. Vol. V, S. 214.

6) Es findet sich vollständig überseht bei Brugsch: Aus dem Orient, II, S. 7 ff. Man vgl. bef. S. 16.

7) Brugsch, Histoire, I, S. 58. Derselbe: Neg. Dentm. des K. Mus. zu Berlin, S. 15 u. oft.

Löwen, mit einem goldenen Berge, der die ganze Erde erleuchtet, wie der Sonnenberg, u. dgl., ist von Hans aus mythisch und später typisch geworden: er entspringt keiner spontanen Naturschauung mehr. Frischer und ursprünglicher lautet es, wenn auf dem zweiten Platon des Tempels von Medinet-Abu der schnelle Siegeslauf Ramses' III. mit dem reisenden Fluge der Gefirne verglichen wird, oder wenn es von dem ägyptischen Heere heißt, es sei „wie ein brüllender Löwe auf den Bergen, 1) oder wenn die Frauen einmal als „schöne Palme“ bezeichnet werden, „deren Frucht die zarte Liebe ist“. 2) Die selbständige Anschauung König Amenophis' IV., welcher den ganz reinen Sonnendienst wiederherstellen wollte, spricht sich auch in der natürlichen Empfindung aus, mit welcher es in einem der Gräber seiner Beamten in einem Loblied auf die Sonne heißt: Wenn sie aufgehe, so „verlassen die vierfüßigen Thiere ihr Lager und wandeln auf ihren Füßen, die Vögel erheben sich mit Freude in ihren Nestern und ihre Flügel breiten sich aus im Glanze der Sonnenscheibe“. 3) „Anbetung dir, wenn du im Himmelsozeane strahlst, um Leben zu spenden“, heißt es auf einer großen Stele des Berliner Museums. 4) Aber auch die Bäume werden gelegentlich in poetischen Verbindungen genannt. So lautet die Anekdote an den Sonnengott auf einer anderen Berliner Stele: „Du Herr der Palme an Liebeswürdigkeiten“; 5) und auf einem dritten Grabsteine des Berliner Museums widmet der Verstorbene der das heilige Wasser des Lebens spendenden Sychmore der Nupse die Worte: „Ach Sychmorenbaum, der du angehörst der Götin Nupse, gib mir Wasser von dir!“ 6) Einige recht poetische Naturbilder kommen auch in dem die Thaten Ramses' II. verherrlichenden Epos des Pentaour vor, von dem ein Theil in dem von Rougé in's Französische übersetzten Papyrus Callier erhalten ist. „Schleudre deine Flammen in's Antlitz deiner Feinde, wie die Sonne, wenn sie am Morgen aufgeht“, heißt es an einer Stelle. 7) Am Schlusse aber wird von Ramses Meiamoun gesagt, er ruhe nach seinen Kriegsthaten aus „in einem heiteren Leben, wie die Sonne in ihrer doppelten himmlischen Wohnung“. 8)

Man sieht, was die Aegypter poetisch besonders anregte, waren der Himmel und die Sonne. Ihre höhere religiöse Anschauung war natürlich, wie bei fast allen Völkern, auf's Engste mit dieser ihrer Naturschauung verknüpft. Ihre Naturschauung, wie wir sie kennen gelernt, war überhaupt noch weit mehr eine religiöse, als eine künstlerische. Ihre nähere Umgebung im Niltal scheint denn auch ihr poetisches Naturgefühl nicht angeregt zu haben; sie war zu einfach, sie mußte ihnen zu alltäglich-trivial erscheinen, um in Redewendungen des hohen Stils wieder gespiegelt zu werden.

Ganz anders aber verhält es sich mit den bildenden Künsten. Hier kann der Künstler an der Wiedergabe des Bekanntesten und Gewöhnlichsten seine Meisterschaft beweisen; und gerade in einem in sich abgeschlossenen, gegen alles Fremde abstoßenden Lande, wie Aegypten, konnte er kaum anders, als seine Formensprache der einheimischen Natur entlehnen. Es ist denn auch oft ausgesprochen worden, daß die Kunst keines anderen Landes so eng mit dessen Natur verknüpft ist, wie die ägyptische. 9) Am Auffallendsten ist dies bei der Architektur. Auch die Architektur ist in Aegypten nur aus dem Wesen der Landeskultur zu erklären, nur im Zusammenhang mit ihr zu genießen: die schrägansteigenden Wände der Tempel erinnern an die Abhänge des libyschen Bergwalle; die Pyramiden mahnen an die isolirten Felsenpyramiden Unterindiens; bei den Säulen ist die Nachahmung von Pflanzen auf's Unzweutigste ausgesprochen. Das Lotuskapitäl, als Lotusfrucht oder als Lotusfeld, ist eine unmittelbare Nachahmung des auf schaukelndem Stiele emporragenden Gewächses; ja, anstatt der dicken Säulensäule,

1) Brugsch, Histoire, I, S. 157.

2) Brugsch, Aus dem Orient, II, S. 67.

3) Brugsch, Histoire I, S. 120.

4) Derselbe, Berliner Mus., S. 19 ad no. 1375.

5) Ebenda, S. 18 ad no. 1375.

6) Ebenda, S. 17 oben. Vgl. Böttcher, Baumkultus der Hellenen, S. 498, § 2.

7) Brugsch, Histoire I, S. 144.

8) Ebenda, S. 145.

9) Ritter, Erdkunde a. a. D. S. 754. Schmause, Gesch. d. bild. K. I, (2. Aufl. von C. v. Hüfow) S. 377 ff.

welche in der windigen Architektur mitunter aus zusammengehaltenen Rohrbündeln oder Lotosstengeln bestehen, kommen in der von den statischen Gesetzen wenigstens scheinbar emanzipirten, auf Wandbildern dargestellten Architektur Säulen vor, die, vielleicht auch in Nachahmungen von Holzkonstruktionen, nur aus dem einfachen Lotosstengel mit dem einfachen Lotoskelde als Kapital bestehen, ¹⁾ das beste Zeichen des natürlichen Ursprungs seiner Säulenform. Ja, auch die Papyrusstaupe scheint in einigen Fällen das Vorbild für die Säule abgeben zu haben. Völlig realistisch ausgebreitet aber ist das Palmenkapital, von dem z. B. im großen Tempel zu Esfu vortreffliche Beispiele erhalten sind. Die Blätter einer ganzen Palmenfrone sind hier zum Korbe des Kapitals gebogen; sogar die Fruchtstiele der Datteln und die Schuppen des Aufganges und Stammes sind beibehalten. Ein Wechsel verschiedener Säulenformen in derselben Reihe vollendet den Eindruck der Mannichfaltigkeit des natürlichen Pflanzenwuchses, ein Eindruck, der von Schnaase (a. a. D., S. 378) mit dem der Mischung der Blumen auf der Flur verglichen wird.

Wie die genannten wesentlichen Bestandtheile der Architektur, hält sich aber auch die ägyptische Ornamentik an die Naturnachahmung. Klein geometrische Verzierungen sind selten, ²⁾ mehr oder weniger stilisirte pflanzliche Formen bilden die Regel. Besonders die Lotosblume liefert hier in Stielen, Knospen, Blättern und Blüten einen unererschöpflichen Reichthum von Motiven. An den Sockeln spricht sie hier und da wie in natürlicher Bildung aus dem Boden hervor, doch regelmäßig gereiht und in genauer Abwechslung von Knospen, Blüten und Früchten, also doch architektonischer stilisirt, als die im Allgemeinen ähnlich angebrachten, aber naturalistischer gehaltenen Pflanzendarstellungen an den Sockeln pompejanischer Zimmer. An den ägyptischen Sockeln erscheint manchmal in blauen Zickzacklinien das Wasser darunter, aus dem die Stengel emporstieigen. In Verbindung mit andern Blumen kommt sie auch an Friesen und am Kranzgesimse oft vor. ³⁾ Wenn ich die ornamentale Verwendung aller dieser Naturgegenstände hier hervorhebe, so braucht das von Anderen betonte symbolische Element deshalb übrigens nicht ausgeschlossen gewesen zu sein. Im Innern einiger Tempel trägt ferner schon bei den alten Ägyptern die Decke das Abbild des Himmelsgewölbes, besonders des gestirnten Himmels, den zu erforschen ihre Astronomen sich früh angelegen sein ließen: so vor allen Dingen in dem auch mit astronomischen Wandgemälden geschmückten großen Tempel zu Denderah, wo goldene Sterne auf blauem Grunde die Decke des Säuleraumes schmücken, in einem inneren Gemache aber alle extrazodiacalen Konstellationen dargestellt sind, auf der einen Seite die des nördlichen, auf der anderen die des südlichen Himmels. ⁴⁾ Auch in Medinet-Abu befindet sich eine gestirnte Decke; ⁵⁾ und auch das Ramession zu Theben ist mit astronomischen Darstellungen geschmückt. ⁶⁾ Die Sonne dagegen, besonders als Symbol der Wahrheit mit Flügeln versehen, ist ein oft wiederkehrendes, bedeutames Ornament über den Tempeleingängen.

Wie sehr die ganze ägyptische Architektur in der Anlage sowohl wie im Schmucke auf Naturanschauungen, theils religiös-symbolischen, theils aber doch auch sicher künstlerisch gedachten, und zwar auf den Ägyptern zugänglichen Naturanschauungen beruht, dürfte durch das Gesagte wohl klar geworden sein. „Das ganze Gebäude ist“, wie Schnaase am angeführten Orte bemerkt, „gewissermaßen ein phantastisches Bild der Natur in ihrer Erstarrung“, und zwar, fügen wir hinzu, der ägyptischen Natur in allen ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten.

1) J. B. Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia Vol. I, tav. XVIII; und Brisse d'Arènes, Atlas zur Hist. du Part Egyptien unter Architecturo auf verschiedenen der (nicht numerirten) mit constructions en bois unterschiedenen Tafeln des großen unvollendeten Werkes, dessen Text noch nicht erschienen ist.

2) Daß sie gar nicht verlämen, wie Schnaase a. a. D., S. 377 annimmt, ist nicht richtig. Man sehe dagegen Brisse d'Arènes a. a. D. auf versch. Tafeln unter Architecture, ornements des plafonds, couronnements, bordures et soubassements; auch Champollion, Édit. 1, Pl. XI, 1, 2, 4, 5, 6 nach Wilkinson.

3) Eine reiche Auswahl solcher pflanzlicher Ornamente sind bei Brisse d'Arènes a. a. D. abgebildet.

4) Ritter, a. a. D. S. 765.

5) Nach Champollion bei Brugsch, Hist. I, S. 188.

6) Ebenda, S. 161.

Eine künstlerische Naturnachahmung kann aber doch von allen Künsten am wenigsten der Architektur zukommen. Die Malerei allein besitzt die Mittel, die landschaftliche Natur mit dem Scheine der Wirklichkeit, oder sagen wir der Wahrheit, wiederzugeben; aber freilich nicht jede Malerei, die sich so nennt, sondern nur die vollendete, ihrer eignen Mittel sich bewußte Stufe dieser Kunst. Wir werden wohlthun, an die Untersuchung der ägyptischen Malerei in dieser Beziehung mit beträchtlicher Skepsis heranzugehen.

Zu der Ausbildung einer Landschaftsmalerei gehört als Vorbedingung die Befähigung und der Wille des Künstlers, die Landschaft als selbständiges Ganzes aufzufassen und zu genießen. Die ägyptische Landschaft in ihrer räumlich beschränkten und monotonen Eigenartigkeit aber konnte einen solchen selbständigen landschaftlichen Natursinn nicht begünstigen; und wir haben bei ihren Bewohnern, trotz aller religiösen Liebe, mit der sie den einzelnen Haupterscheinungen der Natur gegenübertraten, und trotz der Neigung, die Architektur unbewußt zu einem Stücke der Landschaft zu machen, einen solchen auf das Ganze gerichteten und sich selbst genügenden Natursinn denn auch in der That nicht gefunden. Vor allen Dingen aber gehört zu der Möglichkeit einer eigentlichen Landschaftsmalerei, daß die Malerei überhaupt technisch emancipirt und weit genug ausgebildet sei, um landschaftlich Zusammenhängendes wenigstens mit einigem Anschein der Wahrheit nachbilden zu können: daß ihr also ausreichende Farbentöne in ausreichenden Mischungen zu Gebote stehen; daß sie Licht und Schatten und Uebergänge im Kolorit darzustellen vermöge; daß sie die Gesetze der Perspektive anzuwenden verstehe. Alle diese Voraussetzungen fehlen der ägyptischen Malerei. Wie die Architektur mit der Landschaft Aegyptens zusammenhängt, so hängt die Malerei dieses Landes mit seiner Architektur zusammen. Vom farbigen, wirklichen oder verfertigten Relief kann zu unterscheiden, steht sie, wie dieses, im Dienste der Architektur; ja, der Bilderschnur der ägyptischen Tempel und Gräber dient nicht der Architektur, er dient in vielleicht noch größerer Abhängigkeit der Geschichte. Die ägyptischen Gemälde wollen in erster Linie berichten, erzählen, beschreiben; oder sie sind gar nur Illustrationen zu den hieroglyphischen, von ihnen natürlich trotz ihrer Bilderzeichen streng zu unterscheidenden Kieseninschriften, mit denen zugleich sie die Wände bedecken. Und ähnlich verhält es sich mit den vignettartigen Darstellungen, welche den Papyrusschriften illustrirend eingefügt sind und, auch wo sie einen Papyrus ganz ausfüllen, schwerlich eine völlig selbständige künstlerische Bedeutung haben.

Auch fehlen der ägyptischen Malerei die technischen Mittel zu einem völlig freien und echt malerischen Auftreten. Mit lebhaften, aber einfachen und die Natur nur annähernd nachahmenden Farben operirt sie. Von Licht- und Schattenwirkungen, von Modellirungen u. s. w. findet sich kaum eine Spur, wenigleich das Durchscheinen des Körpers durch leichte Gewänder nicht selten durch die gebrochene Farbe mit realistischer Intention dargestellt ist. Bei aller Bestimmtheit und Sicherheit innerhalb ihrer Grenzen bringt sie es doch nicht einmal dazu, Profilansichten und Frontansichten von Menschen völlig auseinanderzuhalten. Sie behält, soweit sie sich überhaupt von der Plastik emancipirt hat, doch immer noch etwas Reliefmäßiges, oder, nach einem glücklichen Ausdrude Schnaase's, Sitzouettenartiges. Von Perspektive findet sich vollends keine Spur. Wo Figuren hinter einander gemalt werden sollen, werden die Umrisse verdoppelt, wobei es vorkommt, daß die entfernteren Figuren geradezu größer gemalt sind, als die näheren; oder sie werden völlig übereinander gestellt, in ganzer Gestalt, die Hüfte des Hintermannes noch durch einen Zwischenraum vom Kopfe des Vordermannes getrennt; ein Verfahren, von dem man doch kaum behaupten kann, daß es an die Naturbeobachtung anknüpfe, nach welcher entferntere Gegenstände bis zur Verjüngungshöhe höher zu liegen scheinen, als die näheren. Kurz, die ganze ägyptische Malerei ist aus lauter Eigenschaften zusammengesetzt, die das volle Gegentheil von den Voraussetzungen einer Landschaftsmalerei enthalten.

Es versteht sich daher von selbst, daß wir nach einer eigentlichen Landschaftsmalerei bei den Aegyptern nicht suchen dürfen.

(Schluß folgt.)

Bur Baugeschichte von St. Peter in Rom.

Erweiterung auf Stud. Neidenbacher's Beiträge.

In den Heften 9 und 10 des IX. Bandes dieser Zeitschrift hat Herr Architekt Neidenbacher eine sehr verdienstvolle Studie zur Baugeschichte von St. Peter mitgeteilt. Zum ersten Male veröffentlicht er darin einige der wichtigsten von den Entwürfen, die ich in meinen Notizen über diesen Gegenstand beschrieben hatte, und unterzieht letztere einer kritischen Untersuchung. Sein Streben, die neuen Dokumente mit den alten spärlichen bisher gefamten Traditionen in Uebereinstimmung zu bringen, ist durchaus wohlbegründet. Es war sogar wünschenswerth, daß sich Jemand einmal die Mühe gäbe, dieses gründlich zu versuchen und eine letzte Ranje für die alte Meinung zu brechen.

Ich wünsche daher umso mehr, hier Herrn Neidenbacher für die Art, wie er meine Notizen besprochen, zu danken, als seine von der meinen so sehr verschiedene Ansicht über zwei der Hauptpunkte mir die Gelegenheit verschafft, hoffentlich unzweideutige Beweise für meine Anschauungsweise beizubringen, damit das Licht, welches aus den neuen Dokumenten sich entwickelt, um so heller strahle, und die Schatten, welche seit drei Jahrhunderten die Wahrheit verdunkelten, endlich auf immer beseitigt werden.

Ich hätte vielleicht mich damit begnügen können, in meinem in der Publikation begriffenen, seit 1868 versprochenen Werke¹⁾ auf Herrn Neidenbacher's Ansichten zu erwidern. In dieser Zeitschrift jedoch dürfte meine Beweisführung Manchem erreichbarer sein, und es ist auch nöthig, daß mein Werk bei seinem Erscheinen nicht etwa sogleich mit Mißtrauen aufgenommen werde.

Das Hauptresultat von Neidenbacher's Kritik besteht in den folgenden zwei Vermuthungen:

1. Der Grundriß Giuliano da Sangallo's (Heft 10, Fig. II) sei vor dem Reibane Bramante's entstanden, und nicht, wie ich behaupte, erst nach dem Tode des letzteren.
2. Die Rothstiftzeichnung (Heft 9, Fig. D), die ich aufgefunden habe, und ohne Schwanken dem Bramante zuschreibe, wäre eher ein Werk Peruzzi's.

Die richtige Lösung dieser zwei Fragen ist die Grundlage zur ganzen Baugeschichte von St. Peter. Sollte Herr Neidenbacher Recht haben, so beweist er nicht nur, daß 1. die bisherige Tradition der Wahrheit gemäß, sondern 2., daß Giuliano da Sangallo der eigentliche Schöpfer von St. Peter, 3. Bramante aber ein unselbständiger, unkonsequenter Kopist Giuliano's sei. — Herr Neidenbacher hat freilich nicht entfernt daran gedacht, die Punkte 2 und 3 aufzustellen, sie sind aber die nothwendigen Konsequenzen seiner Hypothesen. Führen diese also in Nr. 1 zu einer Befestigung des bisher Geglaubten, so sind die Folgen 2 und 3 ebenso demselben entgegenge setzt.

Ist aber meine Anschauungsweise die richtige, so wird nicht nur mancher Vorwurf, den man Bramante in Betreff der Stärke seiner Pfeiler gemacht hatte, berichtigt, manche Ueberslieferung beseitigt, sondern auch viele Textstellen Vasari's werden auf eine Weise erklärbar, die den neuen Anschauungen nicht widersprechen.

Nicht nur in Fig. II, sondern auch in den beiden anderen Grundrissen Giuliano's, die wir kennen, sind schon folgende Theile in Form und Maassen mit den entsprechenden Theilen der heutigen Basilika identisch:

1) Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, von H. von Seymüller. 50 Tafeln in Hol. mit deutschem und französischem Texte. Paris, J. Baudry, und Wien, Lehmann & Wentzel.

1. Der Durchmesser der großen Kuppel.
2. Die vier großen Kuppel Pfeiler (Piloni).
3. Die Breite der vier Kreuzarme.
4. Die Spannung der Arkaden.
5. Der Durchmesser der Nebenkuppeln.
6. Die gestuppelte Pilasterordnung mit Nischen, welche Piloni und Pfeiler gliedern.

Das heißt, gerade alle Teile, die das Wesen nicht nur der jetzigen Basilika, sondern des Neuen Stils, des „St. Peter-Stils“ bilden, wären Schöpfungen eines Giuliano Giamberti da Sangallo! Nicht einmal Vasari denkt daran, seinem Landsmanne solche Ehre auch nur zuzumuthen. Wo bliebe da noch Etwas für Bramante übrig?!

Nicht aus Toscana, sagt mit Recht Jacob Burckhardt, stammen diese Pfeiler, sondern aus der Lombardei. In jüngeren Jahren, in St. Lorenzo in Mailand, ging für Bramante das Licht auf, wo die Wahrheit bei Kuppelbauten zu suchen sei, und er blieb ihr immer treu, so weit es die Verhältnisse gestatteten. S. Maria delle Grazie, Canepa Nuova, Todi (?), der Dom von Pavia sind unermüdbliche Bestrebungen nach jenem Ideale, welches ihm am Anfange seiner Laufbahn in St. Lorenzo offenbart wurde, am Schlusse aber seines Lebens endlich in den Plänen für St. Peter in Rom klar und vollendet, einem Werte der vollkommenen Natur vergleichbar, zu lösen gestattet werden sollte. Michel Angelo nannte diesen Plan die „Wahrheit“ und an diese Wahrheit und an Bramante darf man glauben. — Was finden wir nun in dem Plane Giuliano's? Alle Elemente, die Bramante geschaffen und theilweise ausgeführt hatte, werden hier auf eine möglichst unharmonische, ihrem Wesen widersprechende Weise mit einigen florentinischen zusammengewürfelt, und ein Flickwerk hergestellt, welches Redtenbacher mit Recht als sehr zahlm im Vergleich zu Bramante's griechischem Kreuze (Fig. B) aussehend bezeichnet. Wären also diese Pläne Giuliano's vor denjenigen Bramante's entstanden, so hätte letzterer, nachdem er mit einem weit schöneren Entwurfe den Papst im Sturm erobert hatte, seinen eigenen Plan aufgeben, und fast alle Formen und Maße Giuliano's, seines besiegten Nebenbuhlers, aufnehmen müssen, allerdings etwas mehr Ordnung hineinbringend! Das sollte Bramante gethan haben, und einem Manne gegenüber, wie Julius II., der aus richtiger Erkenntniß der großen Ueberlegenheit Bramante's sich nicht gescheut hatte, seinen treuen Hausarchitekten Giuliano aufzugeben! Jedermann wird zugeben, daß das unmöglich ist. Es muß Herr Redtenbacher entgegen sein, daß die Maße der oben bezeichneten Theile absolut diejenigen der jetzigen Kirche sind, bloß mit solchen kleinen Abweichungen, die durch die Umwandlung des braccio fiorentino in den pulmo romano entstehen; sonst hätte er zu Gunsten Giuliano's und seiner Ansicht nicht Folgendes geschrieben, um so mehr da er später natürlich zugiebt, daß die Nachfolger Bramante's dem, was er ausgeführt, Rechnung tragen mußten: „Giuliano und Bramante stehen sich in der ganzen Sache zu entschieden gegenüber, und sind zu selbständige Künstler, als daß es wahrscheinlich wäre, daß einer die Kunst motive des anderen in seine Pläne aufgenommen und damit sich vielleicht selbst in ein zweifelhaftes Licht gestellt hätte.“ Ist dieses für Giuliano richtig, wie ich gern gebe, so muß es Herr Redtenbacher „a fortiori“ für die Verhältnisse Bramante's gelten lassen, und das Vorhandensein seiner zahlreichen Elemente, inklusive der Gherungänge, beweist somit aufs bestimmteste, daß diese Grundrisse Giuliano's nach Bramante's Tode entstanden sind, da Giuliano die ausgeführten Theile Bramante's aufnehmen mußte.“

Daß aber die, in den Plänen Giuliano's, mit der heutigen Basilika übereinstimmenden Theile nicht etwa das Resultat der Verstärkungen seien, welche nach Bramante's Tode vorgenommen worden sein sollen, sondern „talo quale“ aus seinem Baue übernommen worden sind geht aus folgenden zwei Zeichnungen deutlich hervor:

Die erste ist eine genau aufgetragene, mit allen Maßen versehene Zeichnung Antonio da Sangallo's (Piccini)¹⁾. Sie stellt den Pilonen der heil. Veronica mit der linken Hälfte des provisorischen Chores vor. Letzteren hatte Bramante auf die Fundamente Rossellino's gebaut

1) Geymüller, Entwürfe für St. Peter, Tafel 23.

und gewölbt¹⁾ und Peruzzi vollendete seine äußere Poperin-Bekleidung,²⁾ nach 1550 wurde er abgetragen.

Die Umrisse und Maaße dieses „Pisone“ (unter welchem der Grundstein gelegt wurde) sind abfolgt die heutigen, nur eine der viel später von Antonio jugenauernten, 40 Palmen weiten Nischen ist noch offen. An der äußeren diagonalen Ecke des Pisone, welche einen der vier Pfeiler der Nebenkuppel bildet, ist ein Stück Neubau, nicht im Verbande, angelehnt, hinter welchem der Umriss des Pisone fortläuft, so daß man sicher sieht, daß er später als der Pisone ist; er stellt eine ebenfalls 40 Palmen breite Nische vor, welche die Arkade abschließt, und beweist, daß die zwei westlichen Nebenkuppeln aufgegeben werden sollten. In diesem Anbaue steht in der unzweideutigen Handschrift Antonio's: „fra jochodo“. Aus diesem geht der klare Beweis hervor, daß die jetzigen Pisoni (mit den 40 Palmen weiten Nischen) diejenigen sind, welche Bramante zuletzt entwarf und ausführte. Folgende Thatfachen beweisen es:

1. Fra Giocondo starb schon 1515 zwischen Juli und September, nicht erst 1518 oder 1519, wie früher geglaubt wurde.³⁾

2. Das Dreiblatt der Dombaumeister nach Bramante's Tode, hätten sie eine äußere Verstärkung der Pisoni beschlossen, würde diese jedenfalls nicht bestimmt haben, ohne auch die Grundrißgestalt der veränderten anstoßenden Theile festzustellen, um dieselben im Verbande mit der Pisoniverstärkung auszuführen, was nicht geschehen, da der Bau Fra Giocondo's ein Anbau ist.

3. Dieser Anbau müßte folglich, im Zeitraume von weniger als anderthalb Jahren, seitens des Dreiblattes zwei Baupläne, nach welchen beiden gebaut worden wäre, voraussetzen lassen.

4. Sind die großen 40 Palmen breiten Nischen von Bramante, so ist auch der ganze Pisone von ihm, weil sie überhaupt architektonisch nur bei der hier vorhandenen Pisonengestalt möglich sind.

5. Wollte man aber glauben, die großen Nischen rühren von dem Baumeistertrio her, so müßte man ihm nicht nur einen Umbau der Pfeiler in solchem Maaße zumuthen, daß er kaum in einem Jahre hätte entstehen können, sondern besonders hätten diese Nischen nur durch eine Schwächung der Pisoni hergestellt werden können, die man ja vor Allem vermeiden wollte, und welche damals den Einfluß der Bramante'schen Nischenbögen wohl zur Folge gehabt hätte.

Daß diese Pisoni von Bramante sind, geht endlich noch aus dem Studium der hochwichtigen Notizzeichnang⁴⁾ hervor, und andererseits werden sie dazu beitragen, zu beweisen, daß dieses Blatt nur von Bramante sein kann.

Herr Nettenbacher hat nun zwar die Gründe, weshalb ich in meinen Notizen diesen Entwurf ohne Schwanen dem Bramante zuschrieb, nicht widerlegt, jedoch gebe ich zu, daß er einen derselben scheinbar weniger zwingend gemacht hat, als ich ihn aufgestellt. Nämlich denjenigen des Vorhandenseins der alten Basilika, deren westliche Theile von Bramante „so weit wie sein Neubau damals dazu nöthigte und keine Säule weiter“ abgetragen wurden; daraus schloß ich, „seiner seiner Nachfolger hätte mehr ein Interesse daran gehabt, bei einem Entwurfe diese Theile noch zu berücksichtigen.“ Darauf erwidert Herr Nettenbacher: „Der vorstichtige Architekt hatte Grund genug, diese Fundamente in seinem Plan zu berücksichtigen, da er ebenso gut darüber sich klar sein mußte, auf was er hinausbaute, als andererseits diese Fundamente ihm als willkommene Stützpunkte für Gerüste dienen konnten.“ Diese Bemerkung ist allerdings

1) Vasari, Vita di Bramante. VII. 136. Fece ancora volgere la cappella principale dove è la nicchia, etc.

2) Vasari, V. di Peruzzi VIII, 228, — e finì in San Piero la facciata della cappella maggiore di peperigni, già stata cominciata da Bramante.

3) Memorie dell' Istituto Veneto, vol. IX, p. 395. Cicogna, Vita e opere di Marc Antonio Michiel. Diario Michiel, p. 192. Adi primo settembre 1515. — In questi giorni morse a Roma Fra Giocondo architetto, — und ebendasselbst Sanuto, vol. XX. Diarii, p. 335 a. 1515. Et per lettere particular vidi etiam era morto li a roma fra giocondo architeto nominato assa in la mia historia, era vecchio, e mal conditionato docto et in grecho et latino. — Diese wichtige Notiz verbände ich der gütigen Mittheilung des Herrn v. Neumont.

4) v. Geymüller, Entwürfe für St. Peter, Tafeln 7, 8, 9.

Beilage für die oben erwähnte Kunst.

ganz richtig, es läßt sich aber darauf erwidern, daß 1. nicht die Fundamente der alten Basilika hier aufgezeichnet sind, sondern die Mauern selbst und alle diejenigen Säulen, die jedenfalls nicht mehr standen. 2. Sind diese Säulen sogar da angegeben, wo sie mitten im Mauerwerk Bramante's, namentlich in den Piloni gestanden hätten, wo weder ihre genaue Stelle noch die Gestalt ihrer Fundamente mehr ermittelt werden konnten, also weder Peruzzi noch irgend ein Nachfolger Bramante's einen Zweck bei ihrer Angabe gehabt hätte.

Wäre diese Studie nun, wie H. Reutenbacher vermuthen möchte, von Peruzzi, der erst 1520 die Leitung des Baues erhielt, so müßte sie doch wenigstens einige der von Bramante und seinen drei Nachfolgern ausgeführten recht bedeutenden Theile als bestimmt gegebene Punkte, bestimmt angedeutet aufweisen. Dies ist mit Ausnahme der Basilika Constantin's und der Fundamente Rossellino's nirgends der Fall. In statt des Fundamentes Rossellino's müßte man den provisorischen Chor aufgezeichnet sehen mit der Gliederung, die Bramante ihm gab, wie er sich deutlich in zwei der Studien Giuliano's und in fast allen Zeichnungen Peruzzi's und Antonio da Sangallo's findet.

Hier aber im Gegentheil hat der Autor dieser Studie an allen Punkten, an allen Elementen des Planes, unermüdet (und mit einer Ueberfülle von Ideen, wie H. Reutenbacher sagt) studirt und nach der ersuchten Lösung gestrebt. Nur Eins ist sicher vorauszusetzen: der Meister war schon über die Gesamtkform und die maßgebenden Grundzüge des Planes im Reinen, gerade über diejenigen, welche das Wesen des „St. Peter-Stils“ ausmachen. Das ist die Centralkuppel auf vier Piloni ruhend; um dieselben herum ein quadratbildendes Seitenschiff mit vier Eckkuppeln (Nebenkuppeln), in welche die sechs oder acht Haupteingänge, mit Portiken davor, münden, Eingänge, die zwischen den Kreuzarmen und den Thürmen, welche die Ecken der ganzen Anlage befestigen, gelegen sind.

Unter diesen Elementen sind es gerade die Piloni, deren Gestalt der Meister mit Eifer sucht. Der Ausgangspunkt ist der erste links, viel schwächer als die heutigen, in Form und Größe denen des Bramante'schen Planes B nahe verwandt. In den drei übrigen Piloni hat er eine Form und Gliederung erfunden, welche, wie jeder Architekt zugeben wird, die der heutigen Kuppelstiege ist. Nur sind sie viel stärker, 105 Palmen statt 85 wie jetzt, und die äußeren Ecken, welche zugleich Pfeiler der Nebenkuppeln sind, bilden eine schräge Fläche von 20 Palmen statt von bloß drei, daher sie, wie in Bramante's Plan B, mit einer Nische gegliedert sind. Die Nebenkuppeln ruhen folglich auf einem unregelmäßigen Achteck, statt auf einem Quadrate, und dieses Faktum ist in jeder wirklichen Studie zu St. Peter ein ziemlich sicherer Beweis dafür, daß die besagte Studie älter ist, als der Grundriß Bramante's, nach welchem er mit den jetzigen Piloni den Bau von St. Peter aufing. Kein Entwurf eines Nachfolgers von Bramante kann eine größere Schräge als die jetzige von drei Palmen aufweisen, da sie entweder 1. bloß durch eine unmögliche Schwächung oder 2. durch eine so große, den ganzen Plan von St. Peter unwährende Verstärkung hätte erzielt werden können.

Auch werden hier zwei Motive zu den Chorumgängen gesucht, die von allen späteren, unter sich fast übereinstimmenden, sehr abweichen.

Daß diese Studie in allem Ernste für Neu-St. Peter gemacht worden, und nicht zu irgend einem anderen Gebäude der West, kann Niemand läugnen, auch Niemand sie für eine bloße Phantastie halten.

Wäre aber diese Studie von Peruzzi oder sonst einem Nachfolger Bramante's, so würde sie seine Absicht beurkunden, keinen Stein von der Riesenarbeit, welche Bramante und seine Nachfolger Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo und Raffael in 16 Jahren ausgeführt hatten, stehen zu lassen, denn die Kuppel hier ist auf 200 Palmen Durchmesser berechnet, Bramante gab ihr nur 189. Die Nebenkuppeln sind auf 100 P. berechnet, Bramante gab ihnen nur 60. Aus den nun einmal kleiner ausgeführten Elementen konnte kein Mensch, also auch nicht Peruzzi, die hier größer beabsichtigten Theile erzielen wollen, ohne alle vorhandenen zuerst abzutragen!

Diese Nothhülfsstudie ist also sicher von Donato Bramante, und sie kann nur von ihm sein!

Es beweist, wie ich schon in meinen Notizen gesagt, daß weder diese Studie D, noch der Grundriß B, obgleich den Medaillen am verwandtesten, denjenigen Plan zeigen, welchen Bramante schließlich auszuführen anfang; die Skizze, die ich mit No. 2 bezeichne¹⁾, zeigt dagegen schon auf einem Quadrat ruhende Nebensäulen und das „Werden“ des definitiven Chorumganges, welches somit auch von Bramante (im Anklage sogar in der Säulenhöhe an die Nischen des Pantheons) erfunden und nicht von Giuliano herübergenommen worden ist. Daß aber der Grundriß B, unterzeichnet „Bramante Arch. & Pit.“, der Vorlage-Plan ist, mit welchem er „mise tutta l'opera in confusione“, das heißt Giuliano da Sangallo, und alle damals lebenden Architekten ein für alle Mal, besonders bei Julius II. aus dem Felde schlug, und auch alle späteren noch aus dem Felde geschlagen hätte, will ich gern zugeben.

Herr Kettendacher hatte Recht, wenn er Seite 270 die Entfernung von 150 Palmen in der Skizze No. 3 als zu gering bezeichnet. In Folge seiner Bemerkung habe ich dieses Maas nochmals geprüft und entdeckt, daß meine Angabe irrtümlich ist. — Die Entfernung zwischen der Kirche und dem hochumschließenden Portikus ist 300 oder 310 Palmen, gerade die Hälfte des Façadenquadrats, welches die Thürme einrahmen, also gerade die Entfernung, welche dazu nöthigte, das Monument von der vortheilhaftesten Distanz aus zu betrachten. Diese Studie ist jedenfalls für St. Peter,²⁾ und wenn auch vielleicht nicht ausführbar (die Sixtina war damals noch nicht von „Michelangelo“ ausgemalt), doch von hehem Interesse als das vorstellend, was der größte Meister der Baukunst, wäre es auch nur vorübergehend, als „wünschbar“ erachtet haben mochte.

H. Kettendacher's Eintheilung der Zeichnungen in Entwürfe, Nebenprodukte u. ist ganz richtig; mit dem Worte Entwürfe wollte ich überhaupt nur Nichtausgeführtes im Gegensatz zu ausgeführten Theilen bezeichnen. Auch bekenne ich, daß ich in meinen Notizen, zu sehr der hergebrachten Ueberslieferung folgend, die zahlreichen Studien Antonio da Sangallo's nicht gehörig gewürdigt hatte. Abgegeben von seinem berühmten, seit Michelangelo berüchtigten Modelle und den Vorstufen dazu, hat er eine ganze Reihe von Grundrissen und Façaden gezeichnet, die jedenfalls aus der Zeit herrühren, in welcher er wenigstens dem Einflusse seines Lehrers Bramante näher stand, für den er viel gezeichnet, als er, unter ihm stehend, die Anfänge des Baues mit gemacht hatte.

Die Aufnahme der Diocletians-Thermen betreffend bemerke ich, daß auch in Folge oftmaliger Vergleichung der Zahlen mit denen Peruzzi's ich nicht glaube, daß die meisten derselben von ihm herrühren, wie H. Kettendacher und H. Carlo Fini glauben; einige, die Additionen am Rande, mögen von ihm sein, die Mehrzahl aber scheint von einer Hand in vorgerücktem Alter geschrieben worden zu sein. Bramante mochte die Thermen skizzirt haben, Peruzzi sogar ihm dabei geholfen oder die Zeichnung später besitzen haben, wie vielleicht auch Giuliano da Sangallo, von dem H. Fini glaubt, daß die Worte *l tutto pami 330*, in blauer Tinte, mit welcher ebenfalls die Maße 175—175 durchgestrichen sind, geschrieben seien; letzteres scheint mir auch der Fall zu sein (Bramante's Handschrift ist mir bis jetzt nicht mit Sicherheit bekannt). Wie dem auch sei, kann sie nicht wider die oben angeführte Beweisführung aufstossen; es steht immer die Annahme offen, sie sei schließlich nicht von derselben Hand gezeichnet wie die Blätter 1 bis 3, obgleich mir letzteres noch keineswegs bewiesen scheint.

Ferner sei es mir gestattet, noch über folgende Punkte der Artikel des H. Kettendacher Einiges zu bemerken.

Seite 264 Anm. Die Medaillen von 35 Mm. Durchm. tragen unter der Façade von St. Peter blos „Vaticannus M.“, dagegen giebt es größere von 55 Mm. Durchm. mit der Inschrift: *Templi. Petri. In. stauracio*, wie der vergrößerte Stich des Agostino Veneziano³⁾ zeigt, sie haben jedoch das Datum MCCCCVI nicht um die Façade, sondern unter dem Bilde des Papstes; Stich und Medaillen sind kaum anders als conventionell zu deuten.

1) v. Geymüller, Entwürfe, Tafel 17.

2) Entwürfe für S. P. Tafel 19.

3) In meinen Notizen und bei Kettendacher irrtümlich Antonio, statt Agostino, benannt; auch bezeichnete ich Salamanca als Stecher statt als Herausgeber.

Seite 266. Nicht erst Peruzzi und Antonio zeichneten auf farricem Papiere — schon Raffael's Grundriß zur Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, ist auf solchem Papiere entworfen¹⁾, das Quadrat gleich $\frac{1}{30}$ Palm; endlich Bramante selbst, wie wir oben hoffentlich endgiltig bewiesen haben.

Seite 266 in der Anmerkung spricht Redtenbacher von einer Skizze Peruzzi's in rother Kreide; es muß dies auf einem Irrthum beruhen, denn die Pause derselben, die er mir gütig mitgetheilt hat, ist nach einer Federstizze Antonio's, welches mir dieser Tage durch H. Conseruator Fini, dem ich beide Pausen sandte, aufs bestimmteste bestätigt wurde.²⁾

Seite 303 läßt H. Redtenbacher Bramante erst 1503 statt um 1500 nach Rom kommen, ohne Beweise dafür zu geben.

Seite 304. In der Beschreibung der Bauhätigkeit Bramante's glaubt H. Redtenbacher, daß „der dortige Bezirk für den Papst“, und die „Hauptkapelle“ ein und derselbe Bau seien. Herman Grimm³⁾ hatte schon früher denselben Irrthum begangen. Daß Vasari's Angabe ganz richtig, ergibt sich aus einer sehr wichtigen Zeichnung, den Neubau Bramante's, vom Mittelschiff der alten Basilika aus gesehen, darstellend, welche sich im Soane Museum zu London⁴⁾ befindet. Vasari⁵⁾ nennt *cappella principale dove è la nicchia del provvisorischem Chor Bramante's* auf den Fundamenten Rossellino's erbaut, dagegen *ornamento di ordine dorico bellissimo* den Bezirk um den Altar der alten Basilika (unter der jetzigen Kuppel gelegen). Beide sind verschwunden. Dieselbe Zeichnung und der Stich H. Golt's beweisen, daß Bramante nicht das Hauptgestirn unter dem Tambour, sondern das der Kreuzarme machte, ferner auch daß er keine Säule mehr von der alten Basilika abbrechen ließ, als absolut nöthig war. Was Redtenbacher über die Fresse Vasari's Seite 304 sagt, ist mir nicht erklärlich, er hält das Sanktcreuz für das nördliche, und die runde Kirche der Madonna della Sebbro für einen runden Festungsturm; meine Beschreibung im Buonarroti ist durchaus richtig.

Seite 305. Ob Michelangelo wirklich Ursache hatte, wegen unnöthiger Zerstörungen im alten S. Peter über Bramante zu klagen, und ob er es wirklich gethan hat, ist noch sehr die Frage, da eine Aufnahme und genaue Zeichnung aller Säulen mit der Bezeichnung ihrer Marmorarten, von der Hand Antonio da Sangallo's, in den Uffizien sich befindet. Sie weist „121 Colonne antico i chiesa Di Sto Pietro parto i opa (opera d. h. stehend) e parto i terra“ nach, und 43 weitere von der Hand Peruzzi's, letztere wahrscheinlich im Atrium (42) stehend. Es wäre endlich Zeit, die Beschuldigungen, welche sicherlich von „Anhängern“ des verdrängten Giuliano da Sangallo herrühren und dem Michelangelo als Rächer in den Mund gelegt worden sein dürften, genauer zu prüfen. Namentlich ist ein vielgelesener Biograph Michelangelo's gegen Bramante sehr ungerecht gewesen, hat ihn sogar als Architekten hinter Raffael gestellt. Er allein kann das einigermaßen wieder gutmachen. Wir hoffen, der Anblick der Bruchstücke der „*infiniti disegni*“ Bramante's für St. Peter in unserem Werke werde H. Grimm auch einmal für Bramante begeistern. Er wird sehen, daß Bramante zwar nie Niedliches geleistet, daß er aber in der Großartigkeit der Konzeption, nicht nur in vollkommener Grazie und Harmonie der Verzierungen, alle anderen Baumeister übertroffen hat. Wenn H. Grimm mit seiner gewandten Feder einmal einen Vergleich zwischen Bramante und Michelangelo als Architekten schreiben wollte, so würde sich dadurch Etwas wieder gut machen lassen, um so mehr als Michelangelo nur an wahrer Größe gewinnen kann, wenn man recht betout, daß er ja selbst wiederholte, es sei die Architektur nicht sein Fach, weshalb wir auch gern manches in den Kreuz-Äpfiden von St. Peter hier nicht zu genau untersuchen wollen. Wie wenig man auf die Aussagen eines Serlio rechnen kann, beweist sein Grundriß Raffael's; er ist ganz unbrauchbar. Nicht nur die Maaße der Mittel- und Seitenschiffe (92 \mathcal{P} . und 46 \mathcal{P} . statt 103 und 60), sondern deren Verhältnisse, eines

1) H. de Geymüller, *Trois dessins d'architecture inédites de Raphael*. Gazette des Beaux — Arts, 1870, p. 80.

2) Entwürfe für S. P. Tafel 39, Fig. 3.

3) Ueber Künstler und Kunstwerke I, 1865. S. 224.

4) Geymüller, Tafel 24.

5) Vasari, *Vita di Bramante*. VII, 136 und 137.

zum andern, sind ganz unrichtig: was soll man erst vom Umgang und Portikus glauben. Die Gesamtidee mag richtig sein, da sie mit denen Giuliano's sehr verwandt ist: noch ein Grund, weshalb letztere nach Bramante entstanden sein müssen. Er zeigt jenes Langschiff, welches Antonio in seinem Memoriale als einen „richolo, lungo stretto, scurissimo“ bezeichnet, dagegen sind jene „porto che passano dell'una chappella inell'atra, che sono infame, che paiono balestrero“ weggelassen, finden sich aber in den drei Studien Giuliano's wieder.

Peruzzi's Plan bei Serlio ist viel richtiger; auch paßt die Kuppel, die er Bramante zuschreibt, in ihren Maassen auf die jetzigen d. h. definitiven Gurtbögen Bramante's, während diejenigen des Grundrisses B wie in seinem Dome von Pavia keinen Umgang um den Tambour ermöglichen. Letzteres Monumente, welches nur mit St. Peter, und zwar mehr im mittelalterlichen Geiste, an Schönheit zu vergleichen gewesen wäre,¹⁾ scheint sich der Grundriß B noch einigermaßen zu nähern. — Wenigstens lassen die bloß 9 Palmen breiten Pilastrer in einem Schiffe von 120 P. Spannung auf zwei Ordnungen schließen. Er beweist zum Schlusse nochmals, daß nicht nach Fig. B der Bau angefangen worden, da Bramante am 1. März 1508 seine Kapitale kontraktlich²⁾ 12 Palmen breit, d. h. die jetzigen, und nicht 9 bestellte. Diese schönen Kapitale kann jedermann heute noch an den vier Piloni bewundern, besonders wenn er diejenigen Michelangelo's im Sankt-Kreuzer zuerst gut betrachtet hat, der noch schlimmeren Maderna's nicht zu gedenken. Herr Nehtenbacher hebt mit Recht die Ähnlichkeit zwischen Peruzzi's Grundriß bei Serlio, und der Studie D hervor; auch Peruzzi hat man mit den Vorbeten Bramante's geschmückt, als man sagte, er habe den schönsten Plan zu St. Peter geliefert, ohne zu wissen, daß er, wie alle Nachfolger Bramante's, nur Variationen seines Themas gemacht habe. Ein noch schönerer Grundriß auf der Akademie von S. Luca in Rom, dem Peruzzi zugeschrieben, beweist, daß er sich in demselben noch enger an Bramante angeschlossen, ja wahrscheinlich einen seiner letzten Entwürfe, wenn nicht den letzten, genau wiederholte.

Nicht Bramante auf Kosten Anderer zu erhöhen, ist meine Absicht, sondern ihm das Seinige wiederzugeben. Unglücklicher noch als sein großer Gefährte am Hofe Mailands, Lionardo da Vinci, dessen Meisterwerke wenigstens bloß untergingen, haben Bramante's einzig dastehende Leistungen, sogar verflümmelt, noch in den Augen der Menge einem Anderen, schon zweimal unsterblichen, den höchsten Ruhm erworben. Gab es je ein herberes Loos?

Möchte es mir gelungen sein, in diesen Zeilen im Vereine mit H. Nehtenbacher's früherem Artikel die richtige Sachlage endlich auf festen Boden gestellt zu haben!

Paris, 13. Januar 1875.

Heinrich von Geymüller.

1) Les estampes attribuées à Bramante au point de vue iconographique et architectonique par M. Courajod et H. de Geymüller. Paris chez Rayilly. 1874. P. 22.

2) Bibl. Chigi. Ms. H. 11. 22.



Kunstliteratur.

Wiener Neubauten. Unter Mitwirkung der Architekten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen, Baron R. v. Hasenauer, J. v. Romano, F. Schmidt, A. v. Schwendenwein, G. Semper u. A. herausgegeben von E. v. Lützow und Ludwig Tischler. Gestochen unter Leitung von Ed. Obermayer. Wien, Lehmann u. Wenkel. Heft 1—4. 1871—75. Fol.

Mit Abbildung.

Das vorliegende Werk bildet den Anfang einer Reihe von Publikationen, welche die moderne Bauhätigkeit Wiens mit Einschluß der Decoration umfassen sollen. Diese erste Serie, von der bis jetzt vier Hefte erschienen sind, gilt dem Privatbau. In einer zweiten sollen die öffentlichen Bauten, die Kirchen, Museen, Theater und anderen Schöpfungen der monumentalen Baukunst folgen. Die dritte endlich wird der inneren Auskattung der Gebäude gewidmet sein.

Eine solche Publikation hat ihrer Natur nach einen doppelten Werth, einen idealen und einen praktischen. Sie soll einmal dem großartigen Schaffen der Gegenwart ein literarisches Denkmal setzen. Der Neubau Wiens hat vornehmlich seit den Tagen der Weltausstellung von 1873 die Blicke aller Fachmänner auf sich gezogen, und unter den mannigfachen Vorzügen der modernen Wiener Architektur wird ihr namentlich das Verdienst hoch angerechnet, ihrer künstlerischen Mission stets eingedenk geblieben zu sein. Der Architekt hat hier zugleich den Bürokraten und den Baumeister aus dem Felde geschlagen; in keiner modernen Stadt erfreut er sich einer freieren und einflußreicheren Stellung als in Wien. Dieser künstlerischen Seite der Wiener Bauhätigkeit, welche selbst im Privatbau zu prägnantem Ausdrucke kommt, gilt es also zunächst im vollen Umfange gerecht zu werden. — Daneben hat dann aber das Werk, besonders die vorliegende erste Serie, auch eine ausgesprochen praktische Tendenz. Die Darstellungen sollen dem ausführenden Architekten und Baumeister als Vorbilder dienen. Allerdings erscheinen diese Vorlagen hier nicht nach Kubiken geordnet, wie es in den eigentlichen Musterbüchern der Fall zu sein pflegt. Jeder Bau wird vielmehr als ein Ganzes für sich behandelt und durch Grundrisse, Schnitte, Ansichten und Details dargestellt. Auf diese Weise bleiben der Eigenartigkeit des Problems und der künstlerischen Individualität ihr Recht gewahrt. Das Unternehmen ist in jeder Serie auf mehrere Bände berechnet; wir werden die ganze Stufenfolge der Privatgebäude vom Familienhaufe bis zum kaiserlichen Palaß, von der kleineren Miethwohnung bis zur Zinskasernen in allen möglichen Variationen der Grundrisßanlagen und Stilformen überblicken können. Diese Mannigfaltigkeit erhöht den praktischen Werth des Ganzen.

Die ersten vier Hefte führen uns bereits eine beträchtliche Anzahl von Variationen vor, obgleich natürlich nicht sämmtliche hervorragende Leistungen gleich an den Anfang gestellt werden konnten. Den Typus des Familienhauses nach englischen Muster veranschaulicht Taf. 23 (Haus von Schönthalers und Statler); zwei andere Wohnhäuser, für je eine Familie, geben die Taf. 31—32 und 14—16 (von H. v. Förster und Ernst u. Wächter), von denen das letztere als der erste gelungene Versuch in Deutscher Renaissance besonders interessant ist. Als charakteristisches Beispiel des kleineren Miethhauses wird auf Taf. 24 die Parzelle einer von der Allgem. österr. Baugesellschaft (Architekt Berg) ausgeführten Gruppe mitgetheilt. Die Vereinshäuser von palastartiger Anlage repräsentirt das schöne Adelige Casino von Schwendenwein (Taf. 1—5), eines der stattlichsten Gebäude der Ringstraße. Verschiedene Typen größerer

Wohn- und Miethhäuser von ebenfalls vorwiegend palastartigem Charakter bieten die Taff. 6—8 (Archit. Schachner), 25—30 (Archit. Wurm), 9—13 (Archit. Eißler), 17—22 (Archit. v. Ferstel). Ganz besonders bezeichnend für Wien sind die beiden zuletzt genannten Beispiele, zwei große Ringstraßenhäuser, bei deren Anlage möglichste Ausnützung des Raumes für den Zweck höchster Tragfähigkeit natürlich in erster Linie maßgebend war, und deren ganze Erscheinung trotzdem in Facaden, Vestibules, Treppen zc. den Charakter edler Vornehmheit zu wahren weiß. Wieder eine andere Variation des Themas bietet das in der beigegebenen Tafel vorgeführte Palais des Grafen Lützow von Hasenauer, welches der demnächst erscheinenden fünften Lieferung des Werkes entnommen ist. Hier haben wir einen Bau vor uns, der im Innern wie am Außern vor Allem das Gepräge des Palastes tragen, zugleich aber in seinem obersten Geschos wenigstens für eine Miethwohnung Platz bieten sollte. Für das Ganze staut nur der Raum einer gewöhnlichen Zinshausparzelle zur Verfügung. Die Facade zeigt, wie der Architekt die nicht leichte Aufgabe gelöst hat. Er zog das Erdgeschos mit dem Mezzanin, in denen die Wohnräume der Familie liegen, zu einem Ganzen zusammen und vindicirte dadurch dem ersten Stock, der die Empfangsräume enthält, seinen dominirenden Charakter. Das Portal wurde durch ein Halbkreisbogenfenster im Mezzanin scheinbar vergrößert und überdies durch eine mächtige Säulenstellung ausgezeichnet. In dem einfachen Rhythmus der Formen und Verhältnisse waltet der Geist der italienischen Hochrenaissance.

Aus der beigegebenen Tafel ersehen die Leser zugleich, in welcher Weise die Publication ausgeführt ist. Schon durch die Wahl des leitenden Stickers, des besonders durch die prachtvolle Publication der alten Münchener Residenz rühmlichst bekannt gewordenen, früher in Paris thätigen Ed. Dörmayer, hat die Verlagshandlung ihr Bestreben documentirt, etwas den besten französischen Werken ähnlicher Art Ebenbürtiges zu schaffen. Allerdings mußte sie sich dabei bestimmte Beschränkungen auferlegen. Die volle Ausführung der Tafeln, etwa in der Weise der Daly'schen und Pfnor'schen Prachtwerke, war bei dieser ersten Serie weder erreichbar noch rathsam. Es galt vor Allem, einen Boden zu schaffen, auf dem etwas Lebensfähiges entstehen kann, eine größere Anzahl stecherischer Kräfte für den Zweck einer umfassenden architektonischen Publication heranzuziehen und zu bilden. Sind diese einmal vorhanden und in einem Atelier unter tüchtiger Führung dauernd vereinigt, dann läßt sich weiter gehen und an die Lösung der Aufgabe herantreten, welche aus der beabsichtigten Veröffentlichung der Monumentalbauten Wiens erwachsen wird. Für diese dürfte ein anderer Modus der Ausführung und eine opulenter Ausstattung wünschenswerth sein, während die schlichtere Art, welche bei der ersten Serie gewählt wurde, für die Privatbauten unseres Vordrucks völlig genügend ist. Wer die Schwierigkeit solcher Publicationen einigermaßen kennt, weiß ohnedies, mit welchen Hindernissen man bei uns zu kämpfen hat, um nur das zu erreichen, was hier vorliegt. Es fehlt ja in Oesterreich wie in Deutschland auf allen Gebieten des künstlerischen Lebens an jener selbstgeschlossenen Tradition und Schulung, welche den Franzosen ihre friedlichen Siege über uns so leicht macht. Nicht nur die Stecher, sondern vor Allem die Zeichner für architektonische Publicationen wollen erst gebildet sein. Wir haben zwar an brillanten Architekturzeichnern ersten Ranges keinen Mangel. Aber das sind große Herren, denen entweder ihre ausgezeichnete praktische Thätigkeit oder das Lehramt oder sonst irgend eine wichtigere Beschäftigung das Zeichnen für den Stich und den Holzschnitt, wie z. B. ein Viollet-le-Duc es handhabt, unmöglich macht. In der mittleren Region der Bauzeichner und zeichnenden Architekten sieht es mit dem Können sehr mißlich aus. Man hat es uns Deutschen vorgehalten, daß die Kluft zwischen den Höchstgebildeten und der Menge bei keinem Volke weiter sei als bei uns. Etwas Aehnliches gilt auch in der hier besprochenen Sphäre, und die Ueberlegenheit der Franzosen in der Kunstindustrie hängt ja ebenfalls damit zusammen, daß für die mittlere Bildungsschicht bei ihnen besser gesorgt ist. — Darin also liegt eine der Hauptschwierigkeiten, die ein Unternehmen, wie das vorliegende, zu überwinden hat, und man spürt es da und dort sehr wohl, daß ihm die Lösung der Aufgabe nur unter schweren Kämpfen gelingen wollte. Aber das Ringen nach dem Guten ist freudig anzuerkennen und im Ganzen und Großen zuzugestehen, daß das Werk unter den deutschen Publicationen der neuesten Zeit einen sehr ehrenvollen Platz einnimmt, und zwar einen um so

ehrenvollerer, als ihm keinerlei öffentliche Unterstützung zu Theil wurde. Wir wollen ihm den guten Erfolg, den die ersten Lieferungen hatten, auch ferner wünschen. Dann wird wohl auch bald die Zeit kommen, in der mit der Veröffentlichung der Monumentalbauten Wiens begonnen werden kann.

Der beigegebene Text beschränkt sich auf das zur Erklärung der Tafeln unumgänglich Nothwendige, hebt die Eigenthümlichkeiten einer jeden Anlage kurz hervor und giebt über die ausführenden Kräfte, über Bauzeit und Material die erforderlichen Daten. In einer längeren Einleitung ist die Geschichte der Wiener Bauhätigkeit seit dem Beginn der Stadterweiterung zusammenfassend geschildert und darauf hingewiesen, daß das den Neubauten Wiens gewidmete Werk naturgemäß mit dem Privatbau beginnen mußte, weil diesem bei der architektonischen Umgestaltung der österreichischen Kaiserstadt eben das erste entscheidende Wort zufiel.

P. F.

Notiz.

* **Das Stadtbild von Hobbema**, von dem die Kunst-Chronik in Nr. 13 d. J. berichtet hat, liegt den Lesern heute in W. Unger's meisterhafter Nachbildung vor. Wir wüßten zu dem Bilde selbst nichts weiter hinzuzufügen; bemerkt zu werden verdient dagegen, daß sich ein kleineres Bild des Meisters im Besitze des Herrn Artaria in Wien befindet, welches in der ganzen Behandlung so auffallend übereinstimmt mit dem Bilde des Herrn Miethke, daß man glauben möchte, beide seien an demselben Tage von derselben Palette heruntergemalt. Das kleinere Bild (auf Leinwand, H. 49, Br. 41 Centim.) stellt auch offenbar ein Motiv aus demselben Orte dar, den uns das große in einem breiten Prospekt vorführt. Es sind dieselben geschweiften Giebedächer, von Baumwipfeln überragt, es ist dieselbe Luft, derselbe Himmel. Hier befinden wir uns in einer Art von Bauhof, wie die links an einen Zaun gelehnten Hölzer zu beweisen scheinen. Ganz im Vordergrund links bemerkt man niedriges Gebüsch hinter einem Bretterverschlag. Den Mittelgrund nehmen zwei Schuppen ein. Das doppelsügelige Thor des einen steht offen, und ein Mann in Kniehosen und kurzer grauer Jade ist eben im Begriffe, mehrere Hölzer auf der Schulter hineinzutragen. Ueber den Schuppen werden die Dächer eines Hauses und einer Kirche und links weiter im Hintergrunde Bäume sichtbar. An der Kirche fällt besonders der Querschiffgiebel mit seinem Rundbogenseiter und der große, wie es scheint ganz aus Holz konstruirte, Dachreiter in's Auge. Die Malweise dieses Thürmchens und die der Dächer, mit dem kräftigen Braunroth der Ziegel und den dick aufgesetzten Kalkfläden am Fries, ebenso die des Vordergrundes mit nur wenigen Abstufungen von Braun, auch der Himmel mit seinen leichten grauen und weißen Wolken, endlich die mit wenigen breiten Strichen hingesepte Figur: alles das harmonirt auf's vollständigste mit dem größeren Bilde. Die Landschaft des Herrn Artaria stammt aus der Verlassenschaft Erasmus v. Engert's, in dessen Auktionskatalog sie unter dem Namen Jan Reynier Bries verzeichnet ist. Engert soll sie in der Hofbauer'schen Auktion erworben und hoch geschätzt haben. Sie trägt keinerlei Signatur.







W. H. Fisher sculp.

Illustration of Boston Harbor, 1850

BOSTON

View from the North, looking S. W.



Ludwig Richter und seine neuesten Werke.

Mit Illustrationen.

Der Name des Künstlers, dessen Bildniß hier voransteht, ist, im edelsten Sinne des Wortes, einer der populärsten Künstlernamen Deutschlands. In Prachtausgaben wie im löschpapiernen Gewande von Volksbüchern haben die Werke Ludwig Richters in den Salons wie in Familienzimmern, bei großen und kleinen Leuten sich eingebürgert. Die Töne, die er in seinen Bildern anschlägt, sind Allen verständlich. Traulich, wie ein altes, halbvergeßenes Wiegenlied, das plötzlich im Getreibe der Welt unser Ohr trifft, muthen uns seine treuherzigen Darstellungen an. Die Tage der Kindheit, das Vaterhaus, der ganze süße Traum der Jugend liegt im stillen, hellen Sonnenlichte wieder vor uns. Leitete den Meister doch immer der Gedanke, den er im Vorwort zu einem seiner schönsten Holzschnitt-Cyklen, den vier nach den Jahreszeiten geordneten Hefen „Für's Haus“ äußert, der Gedanke, „ein Werk in's liebe deutsche Haus zu bringen, welches im Spiegel der Kunst jedem zeigt, was jeder einmal erlebte“. Mit frischer und unerschöpflicher Erfindungskraft hat Richter das Thema vom deutschen Hause durchkomponirt, und nie hat der lebenswürdige Zug im deutschen Nationalcharakter, der Familiensinn, reichere und schönheitsvollere Blüten getrieben als in seinen Bildern; nie ist die Kinderwelt holdseliger und naiver gezeichnet worden als von ihm. Ludwig Richter gehört zu unsern größten Genremalern; in seinen Darstellungen finden wir Naturwahrheit, aber in der Verklärung der Kunst, Poesie der Wirklichkeit; er zählt mit zu demjenigen Kreise genialer Künstler, dem unsre deutsche Malerei eine Erweiterung und Bereicherung der Stoffe sowohl, als auch ihrer charakteristischen Formen verdankt.

Bei allem Lobe, welches man Richter's Werken zollt, ist, im Gegensatz zu anderen Künstlern der Gegenwart, doch selten von seiner Persönlichkeit die Rede. Freilich bietet

sein schlichtes Atelier keine Leopardenfelle und orientalischen Waffen, keine tropischen Pflanzen und andern coquetten Glitter, womit die Größen des Tages der Menge gegenüber sich Relief geben. In stiller Zurückgezogenheit nur seiner Kunst, seiner Familie und dem kleinen Kreise selbst gewählter Freunde lebend, Fremden gegenüber zurückhaltend, gewährt er der zubringlichen Neugier und indiscreten Schwabhaftigkeit auf Celebritäten jagdmachender, literarischer Touristen wenig Stoff. Und doch wünscht man den Meister kennen zu lernen und ihm in's Antlitz zu blicken, der so innig in den Kern des Volksgemüths sich zu vertiefen, so anmuthig ihn künstlerisch zu gestalten weiß. Aus diesem Grunde wohl auch erschien es angezeigt, in diesen der Kunst gewidmeten Blättern einmal das Bildniß Ludwig Richter's zu geben. So fleißig dasselbe ausgeführt ist, an Einem mußte der Stift und das Schneidmesser scheitern, an dem weichen, sinnigen Blick des Auges, an dem gutmüthigen, schallhaften Lächeln, welches Richter's Lippen umspielt, wenn er im Gespräche warm und mittheiljam wird; ein Ausdruck wunderbar übereinstimmend mit dem Geistes- und Liebesblicke des Humors, der über seinen Schöpfungen waltet. Das Symbol des Richter'schen Humors ist, um mit seinem großen Namensvetter unter den Humoristen, Jean Paul Friedrich Richter, zu sprechen, die lachende Thräne im Auge. Ohne in Sentimentalität und Formlosigkeit oder Herbheit und Verzerrung je auszuarten, dem Leidenschaftlichen und Bösen aus dem Wege gehend, erscheint sein Humor immer als der Ausfluß eines warmen Herzens, einer tiefen, schönen Natur, einer Natur, die in Harmonie mit sich selbst ist, ausgeöhnt mit der Welt und ihrer Armseligkeit und ihren Widersprüchen, ja eben in diesen Widersprüchen neue Elemente der Schönheit findend.

Wenige Künstler sind in ihren Werken so ganz sie selbst, wie Richter. Auch jener tiefe Familiensinn, der in seinen Kompositionen in volksthümlichster Weise zum Ausdruck gelangt, spiegelt sich in der eigenen Häuslichkeit des Künstlers. Zwar ist sein Haus jetzt verwaist. Die treue Gattin verlor er durch den Tod, die Kinder grüneten sich eigene Herde, und nur in einer Tochter hat sein Hauswesen noch eine Stütze. Aber in der Mitte seiner Enkel findet er das alte, frohe Kinderleben des eigenen Hauses wieder, und jubelnd uurringt am Weihnachtsabend die kleine Schaar das Pfefferkuchen-Haus aus: „Hänsel und Gretel“, das Großvater nach seiner Zeichnung aus wirklichem Pfefferkuchen erbaut hat.

Aber so sehr Richter am Hause hängt, so sehr treibt es ihn auch in's Freie. Sobald es im Frühjahr grün wird, verläßt er seine Wohnung in der Pirna'schen Vorstadt, dem Dresdener Künstlerviertel, und schlägt sein Atelier in Loschwitz auf. Wer kennt nicht diese reizende Sommerfrische mit ihren klassischen Erinnerungen? Wer auf der Brühl'schen Terrasse steht oder die Elbe hinauffährt, dem winken die freundlich blinkenden Wälden und Winzerhäuser gar einladend zu; friedlich wie eine Lämmerherde klettern sie die grüne Berglehne in die Höhe. Der Ort hat neuerdings viel verloren, viel gespreiztes Wesen macht sich gegenwärtig dort geltend. Hinter anspruchsvollen Bauten verlieren sich die kleinen Häuser, in denen ein Schiller dichtete, ein Weber komponirte, und im erhebenden Bewußtsein ihrer klingenden Verdienste blähen sich die Gründlinge der Zeit jetzt da, wo an Sommerabenden einft, unter den Kleinbürgern der Residenz, Ludwig Richter den deutschen Philister subite. Doch immer noch bieten sich oben auf dem Berge Wohnungen für ein Künstlergemüth wie das Richter'sche: mit einigen schattigen Bäumen vor dem Hause, mit blauen Fernen über verfallenen Weinbergsmauern, mit einem stillen, grünen Grunde in der Nähe. In den buschumhegten, bachdurchtrauchten Mühlengründen, welche sich hinter Loschwitz in die Höhe ziehen, findet man manches Motiv zu Richter'schen Kompositionen

wieder. Auch dem Meister selbst kann man dort häufig begegnen. Wie seine Ausflüge nach der Schweiz, Tirol, so liebt er auch seine täglichen Spaziergänge mitterteilsallein zu machen, um in stiller Seligkeit kreuz und quer „herumzuduffeln“, mit Fels und Wolken, Wald und Wasser Zwiegespräch zu halten.

Wer, wie Richter, ein so warmes Mitgefühl mit allen Formen des Daseins bekundet, wer, wie er, die Feierabendstimmung nach redlich vollbrachtem Tagewerk in so tief empfundener Weise verherrlicht hat, der kann kein Misanthrop sein. Und arbeitet und wandert er auch gern allein, so ist er doch wiederum gern fröhlich mit Fröhlichen und kein Feind der Geselligkeit. Am Abend pflegt er, während seiner Villegiatura, von seinem Berge herabzusteigen und am Strande bei „Dennig“ im Kreise seiner Freunde auf eine Stunde sich niederzulassen. Kunstgenossen, Gelehrte und Andere begrüßen ihn hier, in Richter den Menschen und Künstler in gleicher Weise ehrend. Darunter der Historienmaler Peschel, Richter's ältester Freund, eine prächtige Natur, offen und bieder und bei fünfundsiebzig Lebensjahren von seltener Geistesfrische. Einen zweiten Genossen dieser Tafelrunde, ein achtzigjähriges Künstler-Original, mit allem Enthusiasmus der Jugend noch, insbesondere für alte Musik, hat Richter in einem reizenden Blatte verewigt. Dasselbe, vom Künstler den Stammtischgenossen gewidmet, und zur Zeit wohl noch in deren Händen allein befindlich, ist „der Einsiedler von Loshwiy“ betitelt. In anmuthiger Weise giebt es Zeugniß von der schalkhaft sinnigen Auffassungsweise des Meisters, wie zugleich von dem lebenswürdig heiteren Tone, welcher in seinem Freundeskreise herrscht.

Doch genug von dem Privatleben Richter's! Alte liebgeordnete Eindrücke erwachten beim Anblick seines Bildnisses und gestalteten sich unwillkürlich zu einer Textumrahmung desselben. Was die künstlerische Thätigkeit Richter's betrifft, so ist auf letztere die Zeit nicht ohne Einfluß geblieben. Wohl ist die Wärme und Tiefe der poetischen Empfindung noch die alte, aber Auge und Hand sind unter der, ein halbes Jahrhundert langen Arbeit müde geworden, einer harten Arbeit oft im Kampfe um das Leben, welcher dem Künstler, einem der produktivsten und beliebtesten Künstler Deutschlands, nicht erspart blieb. Immer aber noch ist Richter, und zwar mit dem früheren Erfolge, thätig, wie uns zunächst verschiedene in den letzten Jahren entstandene Zeichnungen bezeugten. Darunter ein leicht mit Aquarellfarben angetuschtes Blatt, in welchem die Sonntagsstimmung überaus klar und schön zum Ausdruck gelangt. Ein Trupp Mädchen ist aus dem Dorfe hinaus auf die Berge gewandert; muntere und sinnige, volle und innige Gestalten, lagern sie ausruhend auf einer Anhöhe, von welcher man in ein lang gestrecktes, tief einsames Thal blickt. In einem wunderbaren Einklange von Natur und Menschen, geht ein Ton durch die Darstellung, so friedlich, so still und feierlich, wie fernes Glockenläuten. Richter hat die Komposition mehrmals mit geringen Abweichungen wiederholt. Das Blatt, welches wir sahen, gehörte in seiner zarten Ausführung, in der malerischen Einheit, in welcher das Ganze empfunden war, wie in der unmittelbaren Wirkung auf die Phantasie des Beschauers, zu des Meisters besten Schöpfungen.

Auch eine neue Folge von Holzschnittblättern, „Bilder und Bignetten“ betitelt, ist kürzlich im Verlag von Meyer und Richter in Dresden von ihm erschienen. Mit Vorliebe hat Richter's Phantasie sich in den volkstümlichen Formen des Holzschnittes und der Illustration bewegt, Formen, denen einst Dürer und Holbein ihre tiefstimmigsten Gedanken anvertrauten. Auf diesen Formen beruht hauptsächlich auch Richter's Wirkung und Bedeutung. Er ist derjenige Künstler, welcher der deutschen Holzschnittillustration in neuerer Zeit wieder

ein eigenthümliches künstlerisches Gepräge gab und, durch seine Thätigkeit, auf die geistige Auffassung sowohl, wie auf die Technik, den größten Einfluß ausübte. Die neuen, oben genannten Holzschnitte können wir als Nachträge und Ergänzungen zu dem Bilder-Cyclus: „Für's Haus“ bezeichnen. Bald ist ein frommer Spruch, bald die Strophe eines alten Volksliedes, bald eine Stelle aus einem neueren Dichter der bünne Stab, der des Künstlers Phantasie mit quellenden Erfindungen umrankt. In der Naivetät seiner volkstümlichen



Kupf. „Bilder und Sitten“. (Berlag von Meyer & Richter.)

Auffassung ist Alles mit gleicher Liebe und Treue und herzgewinnender Wahrheit dargestellt. Die Formschnitte, in welchen oft genug viel von der ursprünglichen Schönheit der Richter'schen Zeichnung verloren geht, sind in dem vorliegenden Werke von Professor G. Bückner nach den Originalen auf Holz gezeichnet und mit besonderer Sorgfalt behandelt. Wir theilen vorstehend eine Probe mit, die von der bewährten Hand H. Dertel's ausgeführt ist.

Außerdem publicirt gegenwärtig die oben genannte Verlags-handlung eine Auswahl der erbaulichsten und beschaulichsten Holzschnittbilder aus früheren Werken Richter's. Diese „Volksbilder,“ in vergrößertem Maßstabe kopirt, eignen sich, in ihrer eindringlichen,

schlichten und kräftigen Behandlung, trefflich zum Schmuck von Familien- oder Schulzimmern. In ihnen bietet sich ein Mittel, die Kunst dem deutschen Volke wieder näher zu bringen, und, indem sie dasselbe in seinen liebenswürdigsten Eigenschaften wieder spiegeln, werden sie zugleich veredelnd und sittigend wirken.



Aus Sauerländer's Richteralbum.

Bei dieser Gelegenheit sei auch der Sammlung älterer Richter'scher Bilder und Bignetten gedacht, welche, ursprünglich in den verschiedenen Jahrgängen von Horn's „Spinnstube“ abgedruckt, im vorigen Jahre von der Verlagsbuchhandlung von J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. zu einem stattlichen zweibändigen Album vereinigt sind, sodas wir mit den beiden von D. Wigand und Georg Wigand vor Jahren herausgegebenen jetzt drei solcher Sammlungen besitzen. Es ist interessant, aus ihrem Inhalt die Entwicklung nicht nur des zeichnenden Künstlers, sondern auch der xylographischen Technik in einem

Zeitraume von nahezu vierzig Jahren zu verfolgen. Die hier mitgetheilten Proben (S. 261, 273 u. 280) sind von F. W. Ba der geschnitten, dessen Leistungen zu den besten der modernen Formschneidekunst zählen.

Im Verlage von Meyer & Richter erschien ferner ein für Unterrichtszwecke warm zu empfehlendes Werkchen, unter dem Titel: „Naturstudien von Ludwig Richter. 10 Vorlegeblätter für Landschaftszeichner“. Es sind in Lichtdruck wiedergegebene, ansprechende und leicht zu kopierende Zeichnungen, welche den angehenden Landschaftler lehren, die Natur zu sehen und aus der beim Naturzeichnen auf ihn eindringenden und ihn anfänglich erdrückenden Fülle der Erscheinungswelt sich ein Motiv herauszugreifen, überhaupt die Natur in einer manierfreien Weise aufzufassen und wiederzugeben. Man wird sich gern einem Lehrer wie Richter anvertrauen. Seine lange Lehrtätigkeit ist eine sehr erprießliche gewesen; durch seine persönlichen Eigenschaften, durch das vertrauenerweckende Eingehen auf die Bestrebungen seiner Schüler sowohl, wie durch die Strenge seiner Kunstanschauung und die Macht seiner ursprünglichen Künstlernatur. Von seinen Schülern sei hier nur Franz Dreber in Rom genannt, der gegenwärtig zu den hervorragenden Vertretern der historischen Landschaft zählt.

Mit feinsten Empfindung in wenig Strichen ist in diesen Vorlagen die Natur wiedergegeben. Lassen doch schon die Richter'schen Holzschnitt-Illustrationen in tausendfältigen Zügen die Hand eines Meisters erkennen, der mit dem Geiste landschaftlicher Schönheit innig vertraut ist. Bekanntlich ist Richter von Haus aus Landschaftsmaler, und bereits sein erstes größeres Gemälde, „der Wajmann in Abendbeleuchtung“, wurde von Kennern, wie v. Quandt, beifälligst begrüßt. Koch, überhaupt der Künstlerkreis, welcher in den zwanziger Jahren von Rom aus der deutschen Kunst eine neue Richtung gab, war für Richter vom anregendsten Einfluß. Aus der ersten Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien stammte die radirte Folge von „Italienischen Landschaften“, welche unlängst von dem A. Dürr'schen Kunstverlag in Leipzig neu edirt worden ist. Die silvolle Auffassung in diesen Landschaften befundet deutlich jene oben erwähnten Einflüsse; zugleich geben die Blätter Zeugniß von dem angeboren und unzerstörbaren Naturfönn in Richter. Seine Lehrjahre fallen in die traurigste Zeit der Künstlererziehung. Wie überall damals, so herrschte auch auf der Dresdener Akademie ein alle Anschauung und Phantasia erdrückender Mechanismus, und insbesondere machte sich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei die manierirteste Schablonenmäßigkeit geltend. Richter erzählt selbst: „Einer meiner Lehrer sagte: Wenn Sie Baumschlag machen wollen, so nehmen Sie einen Streifen Papier, brechen ihn zusammen, biegen die Spitzen herum und setzen diese Formen mit drei, vier, fünf und sechs Spitzen in Gruppen neben einander, das giebt Baumschlag. Dito macht man auch Gras. Ach gütiger Gott, ich war Tage vorher im Plauen'schen Grunde gewesen und war vor Wonne fast aus der Haut gefahren, wie ich am Mählgraben und in den Wiesen im hochaußprossenden Gras die prachtvollsten Kleeblätthen, Butterblumen und Bechnellen, Gundermann und tausend andere Formen und Farben aufblühen gesehen hatte. Ich hatte die Umrisse der Erlen und Haselbüsche, der Eichen und Buchen mit Entzücken verfolgt und sollte nun Baumschlag machen, der fast ausah, wie hölzerne spanische Reiter — es war zum Verzweifeln! Und doch hatte ich großen Respekt vor der Weisheit der Professoren, ich mußte meinen Ansichten mißtrauen und den ihrigen folgen; nichts fand ich in der umgebenden Kunstwelt, das den Rathlosen zu unterstützen vermocht hätte. Von solcher Noth einer manierirten Zeit hat die jetzige junge Kunstwelt gar keinen Begriff“.

Diese Aeußerungen, welche das damalige Kunststreben lebendig illustriren, entnehmen wir dem trefflichen Text, den Dr. G. Lücke zu der Dürr'schen Edition geschrieben. Derselbe würdigt in warmer und eingehender Weise Richter's Bedeutung als Landschaftsmaler.

Richter hat ehemals gern und viel radirt, und im deutschen Peintre-gravoure der Neuzeit nimmt er einen hervorragenden Platz ein. Von seinem Vater, einem Landschaftskupferstecher der Zingg'schen Schule, im Gebrauche der Nadel unterwiesen, handhabte er letztere bereits als Knabe von vierzehn, fünfzehn Jahren. Moses Apell, der in Nr. 4 seines Kunst-Lager-Katalogs ein ziemlich vollständiges Verzeichniß von Richter's radirtem Werke giebt, zählt 205 Blätter mit verschiedenen Darstellungen auf*). Viele Blätter sind bereits sehr selten geworden, so die drei großen Blätter: Rübezahl, Genovefa und die Christnacht. Mit Interesse wird man daher auch vernehmen, daß die Platten dieser drei Darstellungen in den Besitz der Kunsthandlung von Meyer und Richter übergegangen sind, welche neuerdings noch recht gute Abdrücke auf den Markt gebracht hat. Die Radirungen gehören zu den Hauptblättern des Meisters und dienen zunächst, ebenso wie die meisten Blätter der oben erwähnten Dürr'schen Edition, als Jahresgaben des sächs. Kunstvereins. Man hat mit Recht gesagt, daß der Geist unserer alten heimischen Volksfage als der Born zu betrachten sei, aus welchem Richter für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte für sein ganzes deutsches volkstümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft habe. Mit welcher Liebe, welchem Verständniß sich der Künstler in diesen Born versenkte, zeigen die beiden Darstellungen des Rübezahl, welcher vor der Frau erscheint, die dem schreienden Kinde mit dem Berggeist gedroht hatte, und der Genovefa mit ihrem kleinen Schmerzreich und der mitleidigen Hirschkuh. Während der treuherzigste Humor in dem ersten Blatte lacht, ist über das zweite der ganze Märchenzauber der Waldeinsamkeit ausgegossen. In beiden Blättern athmet die anmuthigste Romantik, herrscht eine geheimnißvolle Innigkeit, ein eigenthümliches Einverständnis mit der Natur. In beiden Blättern fühlt man den Herzschlag des deutschen Volkes. Aehnliches läßt sich der dritten Darstellung nachrühmen, einem Weihnachtsmärchen, in welchem sich der Himmel öffnet und Engelschaaren, frohe Weihnachtslieder singend, mit dem funkelnden Lichterbaum herabschwaben, um Theil zu nehmen an der Freude deutschen Familienlebens. Ein echt kindlicher Geist weht aus der Erfindung, jener Kindersinn, dem, auch in der Kunst, das Himmelreich verheißen ist.

Carl Claus.

*) Dem Vernehmen nach steht ein Katalog der Richter'schen Arbeiten, Bilder, Radirungen und Holzschritte umfassend, von Hoff in Frankfurt a. M. bearbeitet, in nahe Aussicht.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Vermoljef.

I. Die Galerie Borgheſe.

Aus dem Ruſſiſchen überſetzt von Dr. Johannes Schwarz.

Mit Illuſtrationen.

(Fortſetzung.)

Schon 1488 hatte Coſta ¹⁾ die ganze Familie des Giovanni Ventivoglio für die Ventivoglio-Kapelle in der Kirche S. Jacopo Maggiore zu Bologna porträtirt ²⁾; ein ſpäteres, ſehr ſchönes Bildniß des Giovanni Ventivoglio von Coſta ſieht man in der Galerie Pitti zu Florenz.

Von dem Einflusse, den Meister Lorenzo Coſta auf des jungen Garofalo Kunſt ausgeübt, ſind wir, meiner Anſicht nach, einen deutlichen, lehrreichen Beweis in einem kleinen Bilde, welches unter No. 30 im zweiten Saale der Doria-Galerie aufgehängt iſt und in dem Kataloge dem Lorenzo Coſta ſelbſt beigelegt wird. Daſſelbe iſt auf Holz gemalt, mißt ungeſähr 1 $\frac{3}{4}$ Fuß Höhe und 1 $\frac{1}{2}$ Fuß Breite und ſtellt die heilige Jungfrau dar mit dem Kinde, welches auf einem ſteinernen Gefäße ſißt und einen Diſtelfinken in der rechten Hand hält; hinter der Madonna ſteht der heilige Joſeph. Der Hintergrund wird durch einen halb zurückgezogenen, dunkelgrünen Vorhang, der auf eine durch einen Fluß belebte Landſchaft blicken läßt, gebildet.

Die über den Augen ſtark eingedrückten Stirnknochen des Kindes ſind auch auf dieſem Bilde Garofalo's, wie auf allen andern, ſehr charakteriſtiſch. Benvenuto Garofalo ſcheint nur einige Jahre in Bologna mit Coſta gelebt und gemalt zu haben und erſt im Jahre 1504 nach Ferrara zurückgekehrt zu ſein. In ſeiner Vaterſtadt fand er den talentvollen jungen Doſſo, ebenfalls Schüler des Coſta und nur um einige Jahre älter als er ſelbſt, in voller Arbeit. Benvenuto ſchloß nun, wie es ſcheint, innige Freundschaft mit den Brüdern Doſſi (Giovanni und Battista) und ward in ihrer Geſellſchaft vielfältig vom Herzoge Alſonſo und ſeiner Gattin, der geiſtreichen Lucrezia Borgia, welche damals in ihrem fünfundzwanzigſten Jahre ſtand, in Anſpruch genommen.

Der ältere Doſſo, Giovanni, zählte in jener Zeit ſechs- oder ſiebenundzwanzig Jahre; Garofalo vierundzwanzig; ſürwahr, die ſchönſte, heiterſte Zeit für einen begabten Künſtler! Standen Maſaccio, Filippino Lippi, Mantegna, Andrea del Sarto und der göttliche Raffael nicht auch in ihren zwanziger Jahren, als ſie ihre herrlichſten Werke ſchufen? Und an Arbeit fehlte es gewiß nicht zu Ferrara bei dem kunſtliebenden Luxus der regierenden Herrſchaften.

1) Nach Cittadella ſoll Coſta ſchon im Jahre 1483 in Bologna ſich niedergelaſſen haben.

2) Dies intereſſante, noch an den Lebrer Coſimo Tura erinnernde Tempera-Gemälde befindet ſich immer noch an ſeinem Platze.

Vergleichen wir die große „Kreuzabnahme“ des Garofalo im zweiten Saale der Galerie Borgheſe mit der ſogenannten Circe (No. 11) im dritten Saale, ſo gewahren wir in dieſen zwei ſchönen Gemälden eine nahe Verwandtſchaft zwiſchen dem einen und dem andern Künſtler. Welcher von beiden hat nun auf den andern eingewirkt, Garofalo auf den Doſſo — oder dieſer auf den jüngern Garofalo? Meinem Gefühle nach haben wohl beide Künſtler in einem ähnlichen Verhältniſſe zu einander geſtanden, wie etwa Francia und Lorenzo Coſta, d. h. ein jeder von beiden mag etwas vom andern genommen, etwas dem andern gegeben haben. In allen ſeinen Werken, den guten wie den gepfuchten, erſcheint uns Doſſo als ein höchſt phantaſtiſcher, heutzutage würde man ſagen „romantiſcher“ Künſtler, der ſich im Großen und Ganzen ſtets gleich bleibt, den nämlichen künſtleriſchen Charakter oder Stil bewahrt, ſei es in der würzigen Herbe ſeiner Jugendzeit, wie in dieſer „Circe“, ſei es in ſeinen ſpättern Jahren, als er, durch einen längeren Aufenthalt im nahen Venedig, die Malweiſe des Giorgione und Tizian ſich zu eigen gemacht hatte. Das Nämliche läßt ſich aber von dem nüchternen, maß- und geſchmackvolleren, beſonneneren Garofalo nicht ſagen.

Auch dieſer Maler bleibt zwar in allen ſeinen Arbeiten ſtets Ferrareſe, aber er aſſimilirte ſich doch, wie wir eben geſehen, mehr oder minder nicht nur die Mal-, ſondern auch die Empfangungsweiſe ſeines älteren Freundes und Lehrers Lorenzo Coſta, ſowie er dann ſpäter ſich von Doſſo und ſodann von Raffael beeinflussen ließ. Von jenem Mabonnenbildchen der Galerie Doria zu dieſer großartig gedachten „Kreuzabnahme“, welch' ein Fortſchritt! Wir haben hier neun lebensgroße, gut bewegte Figuren vor uns. Den Hintergrund bildet auch in dieſem Bilde eine ganz im Sinne Doſſo's gedachte phantaſtiſche Landſchaft, in der man den heiligen Chriſtoph gewahrt, wie er mit dem Jeſuskinde auf den Schultern über einen Fluß ſetzt. Der kalte Ton dieſer Landſchaft hebt ſehr kräftig die warmen braunen Fleiſchtöne der Figuren im Vordergrunde heraus; ein Kunſtmittel, deſſen unter den Venezianern viele Maler, aber namentlich der ältere Bonifazio, ſich bedienten. Garofalo's gelbe, ſehr geſättigte Farbe, ſowie ſein der gelochten Zuderräbe ähnliches Roth charakteriſiren die Bilder ſeiner Jugendzeit; ſein Blau, dagegen iſt klar und hell. Ein Glück für ſeine Kunſt wäre es geweſen, wie ich glaube, wenn er ſtets in dieſer ſeiner ächt ferrareſiſchen Jugendart hätte fortwirken können; denn gewiß gehören den fünf oder ſechs Jahren, in denen er ſehr oft in Gemeinſchaft der Brüder Doſſi arbeitete, ſeine friſcheſten und kräftigſten Werke an. Es ſei uns erlaubt, die bedeutenderen unter denſelben aus dieſer ſeiner „zweiten Manier“, wie die Kunſtſchriſtiker ſie nennen würden, in den römischen Galerien aufzuſuchen und ſie hier, der Reihe nach, folgen zu laſſen.

Zu den früheſten Werken der Ferrareſiſchen oder, wenn man will, Doſſi'schen Malweiſe des Garofalo zählen wir zwei Tafeln, Bruchſtücke eines Altarbildes, im erſten Saale der Capitoliſchen Gemäldesammlung (Nummer 79 und 87). Auf der einen iſt der heilige Nikolaus von Bari, auf der andern der heilige Sebaſtian dargeſtellt. Der Katalog meiſt dieſe Bilder dem Giovanni Bellini zu. Die Zeichnung, wiewohl noch etwas beſaungen, iſt ſehr einfach und rein, der Ausdruck edel und fein, das tiefe herrliche Smaragdgrün des Mantels mit dem vergoldeten Saume und die helle, wie beſchneite Landſchaft erinnern lebhaft an Doſſo ¹⁾.

1) Die Herren Crowe und Cavalcaſelle geben ſie beſſhalb auch dem Doſſo. Siehe Vol. I, p. 190. *Zeitschrift für bildende Kunſt.* X.

Diesen zwei Heiligen mag bald die hübsche kleine „Anbetung der Hirten“ (Saal I, No. 67) unserer Borgheis'schen Galerie gefolgt sein; sodann die große „Kreuzabnahme“, von der ich soeben gesprochen, und jene wunderherrliche, etwa 8 Fuß hohe Tafel mit der „Geburt Christi“ in der Galerie Doria (Braccio II, No. 6), meinem Gefühle nach das schönste, empfindenste Werk des Garofalo. Im Kataloge jener Sammlung ist dieses Meisterwerk unter dem fast unbekanntem Namen des Benvenuti, l'Ortolano genannt, verzeichnet. Wer ist denn dieser Ortolano, wird wohl mancher Kunstfreund vor mir bei der Bewunderung jenes Bildes ausgerufen haben? Und auch ich stellte mir dieselbe Frage. Vasari thut seiner gar keine Erwähnung, was doch sicher geschehen wäre, falls der Ortolano Werke, wie das eben bezeichnete, an's Tageslicht gefördert hätte. Der unlängst verstorbene Graf Laderchi, einer der fleißigeren und intelligenteren Kunsthistoriker der Ferraresischen Schule, geht so weit, an der wirklichen Existenz eines Malers Ortolano zu zweifeln, und war daher geneigt, sie für Mythos zu halten. Was aber noch gewichtiger in die Waagschale fällt, als die persönliche Meinung des Laderchi, scheint mir der Umstand zu sein, daß der gewissenhafte Ferrarese, Herr Napoleone Cittadella bis jetzt nicht im Staude gewesen ist, irgend ein Document ausfindig zu machen, durch welches die künstlerische Thätigkeit des Benvenuti, l'Ortolano genannt, bestätigt würde. Diesem Forscher zufolge fungirte allerdings als Zeuge in Ferrara, im Jahre 1512, ein Maler, Namens Giovan Battista Benvenuti, dessen Bruder Schuster und dessen Schwager Fruchthändler war. Aller Wahrscheinlichkeit nach mochte sein Vater die Fruchtgärtnererei betrieben haben, und sein Sohn, der Maler, daher Giovan Battista dell'Ortolano (Sohn des Fruchtgärtners) genannt worden sein.

Die wenigen Bilder, welche man in Ferrara diesem Benvenuti zuschreibt, lassen ihn als einen dumpfen Nachahmer des Garofalo und als einen unbedeutenden Künstler erscheinen. Hätten daher nicht innere Gründe mich schon bewogen, das herrliche Werk der Galerie Doria dem Garofalo zu vindiciren, so würden die eben angeführten äußern Gründe mehr als hinreichen, dasselbe jedenfalls dem Ortolano abzuspreden.

Wenn wir nun in diesen Sälen uns weiter umsehen, so werden wir darin noch gar manchen kleinen Werken des Garofalo begegnen, die derselbe in seiner Jugendzeit gefertigt, und welche, wie schon gesagt, mir wenigstens als seine genießbarsten und liebenswürdig frischen erscheinen. Dieselben sind ungefähr folgende. No. 24: dieses Bild stellt das „Noli me tangere“ dar, und wird vom Kataloge dem Maler Pietro Giulianelli zugeschrieben. Wahrscheinlich ist auch diese Tausche, wie manche andere in Rom, aus einem ergötlichen *qui pro quo* entstanden. Herr Pietro Rosa hat wohl den Namen des Giulianelli etwa auf der Rückseite der Tafel aufgezeichnet gefunden und denselben für denjenigen des Malers genommen, während es, meiner Vermuthung nach, eher der Name des einstigen Besitzers des Bildes sein möchte. Pietro Giulianelli kommt nirgends, so viel ich weiß, in der Geschichte der Ferrareser Schule vor. Dieses Bild aber trägt auf der Stirn den Namen des Benvenuto da Garofalo geschrieben. — Gleich nach diesem Gemälde verzeichne ich die Tafel No. 46, worauf Christus mit der Samaritanerin dargestellt ist; im Hintergrunde sieht man vier Apostel in Gespräch vertieft. Die Landschaft phantastisch. — In einem kleinen, darunter hängenden Bilde, No. 47, hat Garofalo den nämlichen Gegenstand behandelt. — Mit der Nummer 60 bezeichnet finden wir ein kleines, allerliebtestes Bildchen. Es stellt ein sogenanntes Praesepeum dar, mit anbetenden Hirten und mit einer in den Lüften schwebenden und singenden Engelschaar. — Doch ich würde meine

Leser gar zu sehr ermüden, wollte ich mir die unfruchtbare Mühe geben, und die mehreren Duzende kleiner Bilder des Garofalo und seiner Nachahmer, welche in diesen beiden Sälen aufgehängt sind, eines nach dem andern beschreiben oder auch nur flüchtig erwähnen. Möge daher jeder Kunstbessene, der etwa Lust hätte, diesem sehr tüchtigen und gutgearteten Maler in seinen Werken Schritt vor Schritt nachzugehen, sich selbst die lobnende und jedenfalls genutzbringende Mühe nehmen, sowohl in dieser, als in den andern römischen Gemäldeansammlungen, worunter die im Palaste Doria, die der Fürsten Chigi und die auf dem Capitele in dieser Beziehung die ergiebigsten sind, die Jugendwerke des Benvenuto Tisi aufzusuchen. Die Farbenafforde des Garofalo in dieser seiner Kunstperiode sind die folgenden: tiefgrün und kirschroth, tiefgrün, weiß und blaugrau, orangehell, blaugrau und weiß, blau, violett, kirschroth und gelb.

Kehren wir nun wieder zur Biographie unseres Künstlers zurück, den wir, mit den Brüdern Dossi wetteifernd, in Ferrara vollbeschäftigt verlassen haben. Gegen Ende des Jahres 1509 ungefähr wurde Benvenuto von seinem Landsmanne, dem Ritter Hieronymus Sagrato, nach Rom eingeladen ¹⁾. In die ewige Stadt zurückgekehrt, sah Garofalo bald die Dede der Sixtinischen Kapelle vollendet, und, wenn auch nicht die Fresken selbst, so mag er doch vielleicht die Zeichnungen und die Kartons zu Gesicht bekommen haben, welche Raffael für die Stanza della Segnatura gefertigt hatte. Es muß wahrlich in jenen Jahren, als eben der neunundzwanzigjährige Benvenuto nach Rom zurückkam, ein gewaltiges Kunstleben, ein großer Enthusiasmus und ein brennender Wettstreit unter den Künstlern, die in Rom um den Thron des greisen Julius II. versammelt waren, geherrscht haben. Und man begreift recht wohl, daß der noch jugendliche Garofalo, das Kunstleben Roms mit dem Ferraras's, Bologna's oder gar Cremona's zusammenhaltend, dem Aufenthalt in der Weltstadt den Vorzug gegeben hat. In diesem Sinne, wenn man überhaupt den Vasari entschuldigen will, möchten wohl die „maledizioni“ der „maniero di Lombardia“, die der Biograph dem Garofalo in den Mund legt, zu verstehen sein ²⁾. Die Florentinischen Herausgeber und Commentatoren des Vasari (Le Monier'sche Ausgabe) suchen den Biographen auch bei dieser Gelegenheit von dem Vorwurfe seiner Vorliebe, ja Parteilichkeit für die Toskaner, und namentlich für die sogenannte römische Schule, rein zu waschen, fügen aber dabei, wie das bei gutgesinnten, aber eben nicht sonderlich gut unterrichteten Leuten öfter zu geschehen pflegt, den lombardisch-venezianischen Kunstschulen viel größeres Unrecht zu, als Vasari selbst durch seinen unbedachten, ihm vielleicht in der Hast und Hitze des Schreibens entschlüpfen Ausdruck denselben angethan hatte, indem sie hinzufügen: „certamento il Vasari intese di alludere alla grandezza delle scuole primitive innanzi che Leonardo (?) ne fondasse una nuova.“ — „Troppa grazia, S. Antonio,“ dürften wohl die Lombarden und Venezianer dabei ausrufen, und jenen Herren etwa antworten: hatten wir damals nicht etwa schon unsern Giambellino, unsern Mantegna, unsern Bartolommeo Montagna, unsern Giorgione und Tizian und Fran-

1) Ein Familienbild eines Sagrato, den Vater, die Mutter und ein Söhnlein darstellend, vom jungen Lorenzo Costa, wenn ich nicht irre, etwa um 1480 gemalt, befindet sich unter den Bildern des Palazzo Strozzi in Ferrara. In diesem Gemälde erscheint Costa reiner als in irgend einem andern seiner Jugendwerke als Schüler des Cosimo Tura.

2) Die Aesthetik Vasari's war der Art, daß ihm alle Kunst „minuta, secca e di poco disegno“ erschien, welche sich nicht an Michelangelo herangebildet hatte. Sagt er nicht von Raffael selbst: „il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro per apprendere quella di Michelangelo, piena di difficoltà in tutte le parti, diventò quasi, di maestro, nuovo discepolo, ecc. ecc.“ (Vita di Raffaello, Vol. 5, p. 51.)

cesco Francia, vieler anderer großer Künstler zu geschweigen? Vasari fügt sodann noch hinzu: „per lo che mutò (Garofolo) in tanto la maniera e pratica cattiva in buona, che n'era tenuto dagli artefici conto“, d. h. mit andern Worten: Garofalo verlor durch seinen zweiten Aufenthalt in Rom, wie das noch manch' andern Künstler von noch größerer Fähigkeit, als die seinige war, ergangen ist, seinen lokalen Ferraresischen Charakter zum Theil, seine würzige und gesunde Herbe aber ganz und gar. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß er in mancher Hinsicht, und namentlich, was äußere Form und Geschmack betrifft, gewann; er wurde aber zugleich etwas flach, süßlich und hie und da auch leer. Doffo dagegen, der sich an Venedig hielt und daselbst in der praktischen Kunst des Malens sich umgesehen hatte, entwickelt seinen eigenthümlichen Charakter viel ungestörter und erhält sich daher originell.

Aus dem Anfange etwa dieser seiner römischen Zeitepoche möchte das schöne Bild des Garofalo stammen, welches in der Galerie Borghese (Saal II) die Nummer 11 trägt. Darauf ist des Petrus Berufung zum Apostelamt dargestellt. Ueber den Jüngern im Schiffsboot weht wahrlich ein Hauch Raffaelischen Geistes.

Während nun Garofalo in mehreren der eben bezeichneten Werke als eine ächte Künstlernatur sich bewährt, kühn, entschlossen, und zuweilen selbst großartig in der Zeichnung, ebenso entfernt von jenem philiströsen, prosaischen Realismus, der dem Kleinbürger in der Kunst so absonderlich zu Herzen geht, als von jenem nebelhaften Idealismus, der vorzüglich die brillenbeschlagenen Philosophen in einem Kunstwerke anzieht, sehen wir dagegen denselben Mann in dem bewunderten Bilde (6, II. Saal), worauf die heilige Familie mit mehreren Heiligen dargestellt ist, in seinen Zügen schon etwas verändert.

Garofalo ist zwar auch hier noch immer ein liebevoller, gewissenhafter und graziöser Maler, ja man gewahrt deutlich in diesem Bilde, daß seine Technik in mancher Beziehung Fortschritte gemacht hat; seine Zeichnung dagegen ist flauer geworden, seine Pinselführung schwammiger, seine Auffassung der menschlichen Charaktere kleinlicher, fader, conventioneller. Die Farbenakkorde sind zwar in diesem Gemälde noch ähnlich denjenigen in den andern Bildern des Garofalo, sie sind aber doch schon viel realistischer als jene, die wir z. B. in seiner großen „Kreuzabnahme“ wahrnehmen. Hier finden wir auch die Schatten, die in jenen andern Bildern seiner frühern Periode fastig dunkelbraun waren, schwärzlich geworden.

Benvenuto Garofalo's Aufenthalt in Rom scheint beiläufig zwei Jahre gedauert zu haben, denn 1512 finden wir ihn wieder in seiner Vaterstadt Ferrara, die er von nun an, wie ich glaube, auf längere Zeit nicht mehr verlassen hat. In der Pinakothek von Ferrara treffen wir Werke von ihm vom Jahre 1513 bis zum Jahre 1549¹⁾. Die großen Altarbilder, die derselbe nun bis an sein Lebensende dort zu malen Gelegenheit hatte, und worunter einige im zweiten und dritten Decennium gemalte ganz ausgezeichnet schön sind, tragen fast alle, wenn auch nicht den Namen des Meisters, doch das Jahr und sogar meist auch den Monat, in dem sie vollendet wurden. Von dieser Zeit an

1) Als Maler bleibt Garofalo, auch nach seinem zweiten römischen Aufenthalt, immer ferraresisch, als Künstler aber bringt er von Rom Raffael'sche Eindrücke mit; er erscheint zäher, aber sein Geschmack hat sich in Rom geläutert. Den Einfluß, den Raffael auf ihn gehabt hat, wird man am besten wahr in jenen schönen, grau in grau gemalten Fresken, womit er zwei Gemächer im einzigen Palazzo Trotti und gegenwärtigem Seminarium zu Ferrara, im Jahre 1517, ausgeschmückt hat, und worin Gesichten aus der griechischen wie aus der christlichen Mythologie dargestellt sind. Man wird in ganz Italien nicht leicht Räume finden, welche mit mehr Verstand, Geschmack und Geist ausgeschmückt sind, als diese.

entstand jene große Anzahl von Werken, aus welchen man sich das gewöhnlich bekannte Bild des Malers Garofalo abstrahirt hat, und das ich bei No. 6 flüchtig zu charakterisiren versucht habe ¹⁾.

Garofalo wird von seinen Landsleuten der Ferraresische Raffael genannt, wie die Mailänder ihren Luini den lombardischen Raffael getauft haben. Und richtig verstanden, haben beide Bezeichnungen einen Sinn, insofern nämlich sowohl Luini in der Mailändischen, als Garofalo in der Ferraresischen Malerschule ungefähr denselben Platz einnehmen, wie Raffael Santi in der Umbriischen, Cavazzola in der Veronesischen, A. del Sarto und Fra Bartolommeo in der Florentinischen u. s. f. — Die individuelle Begabung war freilich in allen diesen Männern eine verschiedene. Benvenuto Garofalo starb zu Ferrara im Jahre 1559. Seine Mutter hieß nicht Giroloma Soriani, wie man bisher behauptet hat, sondern Antonia Barbiani; seine Frau war Caterina di Ambrogio Scoperti, dalla Grana genannt, und Wittwe des Niccolò Vesuzzi. Im Jahre 1536 wurde ihm Girolamo, sein letzter Sohn, geboren, welcher den Wissenschaften sich widmete, 1576 Kanzler der Universität von Ferrara wurde, und zu der Ausgabe des Orlando furioso von 1584 eine Biographie des Ariosto lieferte ²⁾.

Wertwürdig ist es, daß sein großer Landsmann Lodovico Ariosto mit keiner Silbe seiner gedenkt, während er doch, wiewohl erst in der 1532 veranstalteten Auflage seines Orlando, in jener bekannten Oktave, die Doffi auch über Verdienst erhebt, indem er sie mit Lionardo, Mantegna, Giambellino, Michelangelo, Raffael und Tizian zusammenstellt. Dazu mag vielleicht auch der etwas spießbürgerliche, dem des Dichters so sehr entgegenge setzte Charakter des Garofalo das Seinige beigetragen haben. Doffo dagegen, wiewohl zuweilen etwas ungehobelt und lieberlich in seinen Werken, hat in seiner Natur viele dem Ariosto verwandte Züge ³⁾. Man betrachte z. B. seine „Circe“ (Saal III, 11.) Sieht dieses phantastische geistvolle Bild nicht wie eine in Farben gefetzte Ariostische Dichtung aus? Und da, wie ich allen Grund habe zu vermuthen, dies Werk der Jugendzeit Doffo's angehört, und etwa im Anfange des zweiten Decenniums des XVI. Jahrhunderts entstanden sein mag, so wäre die Circe des Doffo etwa gleichzeitig mit der ersten Ausgabe des Orlando furioso an's Licht gekommen. Später hat Doffo wohl bedeutendere, und, was Gluth der Farbe betrifft, unübertroffene Werke hervorgebracht; ich erinnere mich aber kaum, daß eines derselben, vielleicht jene herrliche Gestalt des heiligen Georg in der Galerie zu Modena ausgenommen, einen so frischen, einen so poetischen Eindruck auf mich gemacht, meinen Geist in so hohem Grade bezaubert hätte, wie diese Zauberin der Galerie Vorghese ⁴⁾.

An der Wand gegenüber sehen wir (36) die Nymphe Callisto, ebenfalls durch den Fintel Doffo's verewigt, wiewohl im Kataloge dieses Bild dem Garofalo zugeeignet ist ⁵⁾. Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund höchst poetisch empfunden. — So gehören dem Doffo

1) Die Dresdener Galerie besitzt unter No. 141 ein mit der Jahreszahl 1512 bezeichnetes Bild, den Neptun und die Pallas darstellend. Dasselbe erinnert aber mehr an Francia und Verenzo Costa, als an Raffael.

2) Siehe die „Memorie di L. Napol. Cittadella“: Bo. Tisi. — Ferrara 1872.

3) Valari sagt von ihm: „Fu il Doffo molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole.“ (Vol. 9. p. 22.)

4) Der Marquis Varano zu Ferrara besitzt unter seinen Bildern eine Wiederholung dieses Bildes, die wohl Doffo selbst in späteren Jahren gemacht haben muß.

5) Schon im 17. und 18. Jahrhundert gab man gar manches Bild des Doffo dem Garofalo, so unter andern auch mehrere von denen, die aus der Galerie von Modena nach Dresden verschifft wurden.

mehrere andere Werke in dieser Galerie an, nach meiner Ansicht; wir müssen dieselben aber in den andern Sälen auffuchen, wo sie unter verschiedenen Namen verzeichnet stehen. Im ersten Saale (29) sehen wir Apollo, von Liebe zur Daphne betrauscht, auf einer Felsenbank sitzend; er spielt auf einer Violine in der Hoffnung, durch seine schmachthenden Töne die vor ihm fliehende Daphne zu bannen.

Der Katalog, mit zu beherzigender Bescheidenheit, begnügt sich, dies Werk bloß der Ferraresischen Schule zuzuweisen. Wir aber, weniger schüchtern als Herr Rosa, glauben alles Recht zu haben, es dem Dosso selbst zu vindiciren. Das Gemälde scheint sehr gelitten zu haben. Der lebensgroße Apollo ist sehr energisch und lebendig gedacht, die Landschaft auch hier phantastisch und charakteristisch für den Meister. Schade, daß das Bild zwischen den zwei Fenstern, d. h. ganz im Dunkeln, aufgehängt ist! Aus diesem ersten bitte ich die gewiß sehr gelichete Reihe meiner freundlichen Begleiter, mir bis hinab in den zehnten Saal der Galerie zu folgen. Dasselbst finden wir mit dem Namen des Giorgione (13) bezeichnet ein Bild auf Holz, auf welchem David mit dem Haupte seines plumpen Feindes Goliath in der Hand dargestellt sein soll. Wir sehen allerdings einen mannhaften Krieger, mit Schwert und Panzer ausgerüstet, der vor sich den abgehauenen Kopf eines Riesen hat; hinter demselben steht ein junger Knappe mit rother, weißbefiederter Mütze auf dem Kopfe. Ob dieses Bild gerade den David und den Demokraten Goliath oder nicht eher irgend einen Helden des „Orlando furioso“ darstellen solle, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls aber gehört es zu den spätern, und somit flauern Werken Dosso's). — Diesem trotzigen Ritter und seinem jugendlichen Knappen gegenüber sehen wir, unter Nr. 34, zwei gebeugte Kranke, ein Männlein und ein Weiblein, die sich an die Heiligen und Doktoren Cosimus und Damianus um ärztliche Hülfe wenden. Der Katalog hat dies flüchtig hingeworfene Bild der Schule des Paolo Veronese zugewiesen. Es ist aber ebenfalls, und zwar unbedingt, ein Werk Dosso's, welcher diesmal sogar seinen Namen auf einem unten angebrachten medizinischen Gefäße humoristisch angedeutet zu haben scheint. Man liest nämlich darauf: ONTOD — —, d. h. unto, Fett — D'(osso) Knochen — also Knochenfett. — Aller Wahrscheinlichkeit nach diente diese Tafel als

1) Jakob Burdhardt läßt dies Gemälde als Werk Giorgione's gelten. Da derselbe Schriftsteller aber den schönen heil. Sebastian in der Mailänder Pinakothek, der unstreitig dem Dosso, und nicht den Brüdern Dosso (wie die Herren Grove und Cavalcasse behaupten) angehört, ebenfalls als ein gutes Bild des Giorgione bezeichnet, so bleibt er sich unserm Bilde der Sammlung Verghe gegenüber wenigstens konsequent. Schon der wenig kritische Ribotti hatte die beiden obgenannten Werke, d. h. den David der Galerie Verghe und den h. Sebastian der Bretta dem Giorgione zugeschrieben. „I Signori Leoni da S. Lorenzo conservano due figure in una stossa tela — unser Bild ist auf Holz gemalt — di Saulo cho stringo no' capelli il capo di Golia recatogli dal giovinetto Davide.“ V. 1, p. 130.) Unbegreiflich dagegen bleibt es mir immer, daß das laßt so scharfe Auge des verstorbenen D. Mühlner unser Gemälde für das Nachwerk eines Pietro Vecchia ansehen konnte! Uebrigens machte Mühlner gar zu oft und nicht immer den possentesten Gebrauch von dem Namen jenes plumpen Affen der großen venezianischen Meister. Das Urtheil Mühlner's hat, wie es scheint, die Herren Grove und Cavalcasse vererbt, ein ähnliches Urtheil über dies Bild in ihrem Werke abzugeben. (Vol. II, p. 164.) Ja, sie wollen den Fingel des P. della Vecchia namentlich in der „Küstung, im Kopfe des Goliath und in den Händen des Saul“ wahrgenommen haben, während dieselben Forscher die s. g. „Schivava“ der Galerie Barberini für ein Werk des ältern Palma nehmen! Dieser unser s. g. „David und Goliath“ wurde allerdings von Pietro Vecchia kopirt, und seine Kopie befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien (I. Stockwerk; Ital. Schulen, VII. Saal, Nr. 56). Man vergleiche diese Malerei mit den selten unburchsichtigen Farben und der schwammigen-liebersiden Zeichnung mit dem Original, und man wird hoffentlich, trotz dem gelben Firnis, der letzteres bedeckt, hier ein Originalgemälde aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, dort ein gemeines Nachwerk aus dem XVII. erkennen. —

Apothekerschild. Die Figuren sind über Lebensgröße. — Nach den Mittheilungen des Herrn R. Cittadella¹⁾, Bibliothekar's von Ferrara, scheint es, daß Giovanni, Sohn des Niccolo de Lutero, welcher 1528 abermals im herzoglichen Schlosse zu Ferrara seine Wohnung aufgeschlagen hatte, damals noch nicht den Zunamen Doffo trug, wenigstens findet man denselben noch nicht in öffentlichen Akten verzeichnet. Erst im Jahre 1532 fand ihn Herr Cittadella als Magister Doffus, F. Nicolai de Lutero, bezeichnet. — Jene Bilder des Doffo also, auf welchen als Monogramm ein von einem Knochen durchbohrtes D steht, wie z. B. die kleine Tafel der Galerie Doria, (Braccio I, Nr. 51), auf der Christus dargestellt ist, wie er die Spekulanten und Börsenmänner jener Zeiten aus dem Tempel hinausstreibt, gehören alle der spätern Epoche seiner Kunst an: 1525—1540. Und zuletzt muß ich noch eines andern Bildes des Doffo gedenken, welches, als Arbeit Michelangelo's da Caravaggio, im VIII. Zimmer der Galerie hängt. Es stellt eine lebende heil. Katharina dar, halbe Figur. Mittelgut. —

Wie wir gesehen, ist auch dieser Meister in Rom wenig gekannt und studirt, denn von dem halben Duzend von Werken, welche diese Galerie von ihm besitzt, wurden vier Meistern aus andern Schulen, eines dem Garofalo, und der Apollo (I. Saal) bloß der Schule Ferrara's zugewiesen²⁾. In den andern Galerien Rom's, Italiens und Deutschlands ergeht es aber dem armen Doffo nicht besser als hier. So werden, um nur einige Beispiele anzuführen, in der Capitolinischen Galerie mehrere Werke dem Doffo in die Schuhe geschoben, die seiner durchaus unwürdig sind, und auch nicht von ihm herühren, wie das schwache männliche Porträt (I. Saal, Nr. 85) und die „Vermählung der Maria“ (I. Saal, Nr. 23), während die große heil. Familie (II. Saal, Nr. 145) die, wenn sie auch nicht durch den Restaurator so abscheulich zugerichtet worden wäre, wie sie es ist, jedenfalls nicht zu den erfreulichen Werken des Doffo zu zählen sein würde, dem Giorgione zugeschrieben wird.

In den Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti zu Florenz präsentirt man noch immer der Welt das Porträt eines Kriegsmannes (Nr. 627) als Werk des Sebastiano del Piombo³⁾, und einen heil. Johannes den Täufer als ein Gemälde des Giorgione, da doch beide Bilder ihre Entstehung dem leuchtenden Pinsel des Ferraresen zu verdanken haben. Und mit der nämlichen Leichtfertigkeit und Ungerechtigkeith verfährt man gegen Doffo auch in der Dresdener Galerie, woselbst schöne Werke von ihm theils dem Francesco Penni, theils dem Parmeggiano, theils dem Garofalo zugeschrieben werden.

In der Galerie Doria sieht man von ihm außer dem obenangeführten, mit dem Monogramme bezeichneten Bilde, ein ganz im Ariosto'schen Sinne aufgefaßtes Weib. Sie ist in einen rothen Mantel gehüllt, hat die Stirne mit einem reichen Diadem geschmückt, und hält einen kolossalen Helm in den Händen. Wahrscheinlich stellt diese schöne, junge und aggressive Dame ebenfalls irgend eine Heldin aus dem „Orlando Furioso“ dar. Im Kataloge hat das Bild folgende lächerliche Bezeichnung erhalten: „Porträt der Katharina, Bannozza genannt,“ von Doffo. Nun war die Bannozza nichts anderes als das Kebsweib des später zur Papstwürde erhobenen Kardinals Borgia, und folglich die Mutter des

1) Siehe: Napol. Cittadella, Notizie relative a Ferrara ecc. 1864.

2) Das f. g. Praeseptium (II. Saal, Nr. 27) gehört nicht dem Giovanni, wie der Katalog meint, sondern wahrscheinlich dem Bruder Battista Doffi an.

3) Dieses großartig aufgefaßte Porträt ist leider fast übermalt; charakteristisch für Doffo ist der landschaftliche Hintergrund. —

Cesare, der Lucrezia und der andern Kinder Alexander's VI., lebte also um 1470, als Dosso noch nicht geboren war. — Im Braccio II. der nämlichen Galerie sieht man unter Nr. 18 ein schönes männliches Porträt, und als Maler desselben findet sich Giovanni Antonio Licinio da Forbonone im Kataloge angegeben. Täusche ich mich nicht sehr, so gehört auch dieses treffliche Gemälde dem Dosso an; auch hier ist der Grund grünlich, was bei den Venezianern niemals der Fall ist, auf den Porträts aus der Ferraresischen Schule dagegen sehr oft vorkommt. Andern Bildern des Dosso, mit Ausnahme eines sehr bedeutenden und großen Madonnenbildes mit Heiligen im fürstlich Chigi'schen Palaste, erinnere ich mich nicht in den öffentlichen Galerien Rom's begegnet zu sein. —

Seine Vaterstadt Ferrara selbst hat nur wenige Werke von ihm aufzuweisen: das große leuchtende Bild im städtischen Museum, welches aber gegenwärtig durch eine heillose Restauration beinahe ungenießbar gemacht wurde, und die ganz überzimmerten Frescogemälde in mehreren Sälen des einst herzoglichen Schlosses. Modena hingegen besitzt mehrere und darunter treffliche Werke des Dosso. Die reichste Sammlung aber an Bildern dieses Meisters ist unstreitig diejenige von Dresden, aber auch dort tragen, wie bemerkt, mehrere derselben fremde Namen. Fast alle seine Fresken im Schlosse zu Ferrara, so wie diejenigen im fürstbischöflichen Schlosse zu Trient hat entweder das Feuer und der Zahn der Zeit zerstört oder der Stumpfsinn der Menschen zu Grunde gehen lassen. Armer Dosso! So hat man viribus unis, hüben und drüben, was noch von neuem großen Werte auf uns gekommen, zerbröckelt und zerstückelt, und mit diesem Stücke den einen, mit jenem den andern Meister geschmückt. Hier den Giorgione und den Sebastian del Piombo, dort den Parmeggianino, den Forbonone, den Fattore oder den Garofalo. Möge daher bald ein kluger Mann erheben und sich deiner erbarmen! Steh doch deinem vielbewunderten Landsmanne und Freunde Ariosto kein anderer Künstler so nahe, wie gerade du mit deinem heitern, gesunden und oft so glänzenden Geiste! Bist du zu Zeiten auch etwas ungebunden, manchmal auch schlüßig und leichtfertig, so darfst doch niemand sagen, daß dein Sinn roh und gemein sei.

Vasari hat den Dosso nicht persönlich gekannt. Wenn also dieser sonst so feinsinnige Mann und lebenswürdige Biograph in der knappen Lebensgeschichte, die er dem Dosso widmet, nicht den ihm gewöhnlichen Sinn für Gerechtigkeit und Unparteilichkeit bewährt, so mag dies vielleicht aus zwei Gründen herzuleiten sein: erstens weil Dosso nicht für gut befunden hatte, nach Rom zu wallfahrten, um datselbst seine heimatliche „maniera secca“ zu erweitern, und zweitens weil höchst wahrscheinlich Vasari's Freund Girolamo Genga ihn gegen Dosso, dessen Nebenbuhler er gewesen war, ebenso sehr eingenommen haben mochte, wie ein anderer seiner Berichtstatter, der neidische Beccafumi, ihn über den armen Sordoma Uebles berichtet hatte. Weder von den glänzenden und reichlichen Fresken und Bildern aller Art, womit der Liebling Alfonso's von Este die Räume des Ferraresischen Schlosses ausgeschmückt hatte, noch von den Gemälden des Dosso im Palaste der Gonzaga zu Mantua weiß Vasari uns auch nur ein Wörtchen zu sagen. Von den spätern Nachtretern des Aretiners durfte man natürlich auch nicht erwarten, daß sie die Lücken des Meisters ergänzten und die von ihm begangenen Fehler wieder gut zu machen suchten. Auch möchten wohl wenige Künstler der Sinnesweise der folgenden Jahrhunderte so wenig zugesagt haben, so unverständlich geworden sein, wie gerade Dosso. Erging es etwa dem Ariosto nicht ebenso nach der Erscheinung des Tasso?

Dosso starb nicht im Jahre 1560, wie allgemein berichtet wird, sondern schon gegen

Ende des Jahres 1541, und daher beiläufig sieben Jahre vor seinem Bruder Battista. Er hinterließ drei Töchter¹⁾.

Ein Mitschüler Tosso's bei Lorenzo Costa war der Ferrarese Lodovico Mazzolini, dieser Glühwurm unter den Malern. Sein Vater war auch Maler, und hieß Giovanni. — Mehr für das Genrefach als für die historische Kunst geschaffen, wurde er schon seiner herrlich glänzenden Farben halber ein Liebling aller kunstliebenden Prälaten der folgenden Jahrhunderte. Daher sind auch die römischen Galerien mit seinen Bilderchen reichlich versehen. Die Borgheische hat von ihm, außer den beiden im I. Saale hängenden Bildern, noch eine Anbetung der heil. drei Könige, mit schönem architektonischen Hintergrunde, Saal II, Nr. 58. Dieses Bildchen darf als ein gutes Specimen Mazzolinischer Malerei betrachtet werden. Hier ist Mazzolini klar und leuchtend in der Farbe, und nicht so inauieriert wie gewöhnlich. —

Den Girolamo da Carpi, der eine Zeit lang wenigstens Schüler des Garofalo gewesen sein soll, kenne ich leider zu wenig, um mir ein Urtheil über ihn zu erlauben. In einem ihm zugeschriebenen Bilde in der Kirche S. Martino zu Bologna verräth er allerdings die Schule des Garofalo. Und so dürfte denn auch das gute Frauenporträt der Borgheischen Sammlung, (II. Saal, 12) von ihm herrühren. Die junge Frau hat eine schwere goldene Kette um den Hals, in der linken Hand hält sie einen Handschuh und sieht voll Lebensfreude und ohne alle Prätention in die Welt hinaus. Der Farbauftrag ist aber schwammig, und die Formen sind weniger scharf angegeben, als dies bei Garofalo gewöhnlich der Fall ist. — Wenn wir nun noch zweier Bilder des Scarsellino von Ferrara erwähnen, die im III. Saale unter Nr. 25 (Diana im Bade) und Nr. 30 (Venus dem Bade entsteigend) hängen, so glauben wir beiläufig aller Ferraresischen Maler gedacht zu haben, von denen Werke in dieser Galerie sich vorfinden. Es bleibt mir nur noch übrig, der bekannten, ja weltberühmten Danae des Correggio einige Worte zu widmen. —

1) N. Cittadella, l. c.

(Fortsetzung folgt.)



Nach Sant'Albani's Bilderalbum.

Die Landschaft in der Kunst der alten Aegypter.

Von Karl Boermann.

(Schluß.)

Andererseits aber schredt die ägyptische Kunst vor keiner Aufgabe zurück. In ihrer einfachen Weise, deren anfängliche Unbeholfenheit später zu einer Art Kanon geworden ist, stellt sie Alles dar, was es überhaupt gibt oder was es für die Zwecke und die Einbildungskraft der ägyptischen Künstler gab: Landschlachten und Seeschlachten, Jagdstüde und Schifferstüde, häusliche Szenen und Szenen aus dem Handwerkerleben, Verehrungen der Götter wie der Könige, das diesseitige wie das jenseitige Leben. Bei dieser Mannichfaltigkeit müssen wir es von vornherein für wahrscheinlich halten, daß auch die landschaftliche Natur gelegentlich mit dargestellt worden. Wie das aber geschehen, wie die Aegypter sich mit solchen gelegentlichen landschaftlichen Darstellungen, sei es in Hintergründen oder im Beiwert zu Figurenbildern, sei es in selbstständigerer (doch niemals den landschaftlichen Eintrud als Selbstzweck verfolgender) Weise, abgefunden haben, wie z. B. jene äußerst mangelhafte perspektivische Einsicht, und wie die Vermengung von Front- und Seitenansichten sich bei landschaftlichen Gegenständen gehalten, das zu untersuchen wird unsere nächste und für den Zweck dieser Arbeit nicht unwichtigste Aufgabe sein. Da wir im Einzelnen bei ägyptischen Figurendarstellungen und mehr noch bei Thierbildungen, die gewissermaßen den Uebergang zur Landschaft bilden, übrigens eine keineswegs geringe, ja oft eine bei der allgemeinen Erstarrung der ägyptischen Kunst geradezu überraschende Naturwahrheit der Formen und Lebendigkeit der Auffassung finden, so werden wir hoffen dürfen, im Einzelnen auch unter den dargestellten landschaftlichen Gegenständen manche frische und natürliche Bildungen zu finden.

Soweit Darstellungen aus der landschaftlichen Natur lediglich als architektonisches Ornament verwendet sind, haben wir sie bereits kennen gelernt. Wir können daher sofort zur Betrachtung der landschaftlichen Hintergründe bei Figurendarstellungen übergehen.

Aus dem über die ägyptische Malerei im Allgemeinen Gesagten erhellt freilich sofort, daß von Hintergründen im eigentlichen Sinne des Wortes hier keine Rede sein kann. Es ist aber interessant zu sehen, wie die ägyptischen Künstler sich geholfen. Sie breiten die darzustellende Gegend im Grundriß landartenartig aus, jedoch oft nur im Umriß, und zeichnen die einzelnen Gegenstände auf ihrer Grundlinie im Aufsriß hinein, wobei es sich nur nach symmetrischer und anderer räumlicher Konvenienz zu richten scheint, ob diese Gegenstände nach oben oder nach unten, nach rechts oder links von ihrer Grundlinie fallen. Es ist ein ähnliches Verfahren, wie wenn sie die Figuren übereinander, anstatt hintereinander zeichnen. Ein gutes Beispiel aus der Blüthezeit ägyptischer Kunst in der achtzehnten Dynastie gibt das Gemälde des Baues eines Ammentempels zu Theben unter Thotmosis III., welches in einer Grabkapelle zu Abd-el-Durna entdeckt wurde.¹⁾ Es ist ein vieredriges, im Grundriß gezeichnetes Bassin, aus dem zwei gelbe Leute in großen Krügen Wasser schöpfen: der eine gebückt am Rande stehend, der andere bis an die Brust im Wasser. Das Wasser ist, wie fast immer, durch senkrechte Ritzadlinien in blauem Grunde angedeutet. Vetoßblumen blühen darin. An allen vier Seiten ist das Wasserbeden von einem grünen Randstreifen eingefast, in dem einige Gräser zur Andeutung des

¹⁾ Abgebildet: Lepsius, Denkmäler, Bd. V, Abtheilung III, Pl. 40. — Brugsch, Hist. d'Egypte, S. 106; und auf einer schönen Tafel des Werkes von Prisse d'Avennes.

Rafens gezeichnet sind. Die Bäume aber, welche, 24 an der Zahl, das Wasser an allen vier Seiten umgeben, stehen auch nach allen vier Seiten von der Grundlinie nach außen hinab: diejenigen des unteren Randes mit den Wipfeln nach unten, u. s. w. Man sieht auf der Stelle, was der Maler gemeint; aber es ist das Gegentheil von perspektivischer Behandlung, von vornherein ein Verdacht auf den materialischen Schein. Ein klarer, nüchterner Sinn, dem es nur darauf ankommt, daß, was er erzählt, auch verstanden werde, spricht sich in dieser Darstellungsweise aus.

Von einer verschiedenen Entwicklung dieser landschaftlichen Andeutungen in den sonst wohl zu unterscheidenden Epochen ägyptischer Kunst kann kaum die Rede sein. Schon in den Grabkammern der Pyramiden aus der vierten und fünften Dynastie sind die landschaftlichen Gegenstände auf den sehr häufigen Darstellungen von Fischzügen und Jagden auf Sumpfvögel in der stereotypen Weise der späteren Zeit dargestellt: das Wasser wird blau mit schwarzen senkrechten Zickzacklinien gebildet; ¹⁾ auf dem Wasser, wenig oder gar nicht eingetaucht, schwimmt das Boot; der Sumpfvogel bunte mannichfaltige Schaaren haufen im Lotusdickicht, das in langen Stengeln mit Blüten und Knospen emporsteigt; ²⁾ auch Vogelnester sind auf einem herabgebogenen Stengel angebracht; und vierfüßige Thiere, Iltisse oder Schneunone, laufen den Stengel hinan, um die Nester, in denen man Eier und Zunge sieht, anzunehmen. Mitunter aber ist das Wasser auch durch die charakteristischen Thiere des Nil: durch Flußfyerbe, Krokodile und Fische bezeichnet. ³⁾ — Auch Obstbäume von unbehoften dargestellten Bäumen kommen schon in der fünften Dynastie vor; ⁴⁾ in der sechsten Kornernten, bei denen das Feld durch richtigerechte lange gerade Aehrenhalme ganz natürlich bezeichnet ist und die Gardebündel so übereinandergelegt sind, daß sie übereinander zu schweben scheinen; ⁵⁾ ferner Datteln in Körbe von ganz gut charakterisirten Palmenbäumen, idyllische Hirten- und Holzhaderensen, in denen die Gaidböcke an den Bäumen emporpringen und dgl. ⁶⁾

Wenig verschieden von der Behandlung der landschaftlichen Zuthaten auf Figurenbildern dieser früheren Zeit ist dieselbe auf den Bildern der zwölften Dynastie, von deren Malerei uns in den Gräbern von Beni-Hassan so vortreffliche und wichtige Proben erhalten sind. Auch hier finden sich Fischzüge und Entenjagden auf ebenso dargestelltem Wasser, welches jedoch, um dem Jäger das Waden zu ersparen und den Fisch seiner Augenhöhe näher zu bringen, gelegentlich in einem schmalen senkrechten Streifen aus dem wagerechten Streifen, der die Hauptfläche des Wassers darstellt, emporgeführt ist. ⁷⁾ Auch hier finden sich Weinlese, Früchternten, Ackerbau u. dgl.; oft ganz idyllische Scenen in ziemlich landschaftlicher Composition; ⁸⁾ Alles aber doch belebter und naturfrischer, als in den früheren Bildern, zuweilen mit naiv der Natur abgesehenen kleinen Zügen. Sehr hübsch sind die Palmen in einer Darstellung der Fällung eines Palmenwaldes; ⁹⁾ humoristisch wirken die Paviane in dem Feigenbaum einer Erntescene; ¹⁰⁾ voll mannichfaltigen Lebens ist die komplizirtere Fischerei- und Jagdscene von der Ostseite des zweiten Grabes, wo die lebhaft, bunt von Vögeln und Fischen wimmelnde Darstellung zu beiden Seiten der Thür streifenweise symmetrisch vertheilt ist; ¹¹⁾ merkwürdig ist auf der Abbildung einer Feldbestellung die Darstellung dieses Feldes durch blaue Farbe mit schwarzen Zickzacklinien, fast wie Wasser, wahrscheinlich zur Andeutung einer Nilüberfluthung, die das Feld befruchtet hat: höchst lebendig sind dabei der Pflüger, der Sämann, die Kinder vor dem Pfluge

1) Lepsius, Denkm. Bd. III, Bl. 22, 45, 60, 62, 64^{bis}; Bd. IV, Bl. 96 u. 5.

2) Lepsius, Bd. III, Bl. 12, 43, 60.

3) Lepsius, Bd. III, Bl. 43 u. 77; Bd. IV, Bl. 130.

4) Lepsius, Bd. III, Bl. 53 u. 61.

5) Lepsius, Bd. IV, Bl. 106—105.

6) Lepsius, Bd. IV, Bl. 3.

7) Lepsius, Bd. IV, Bl. 130.

8) Lepsius, Bd. IV, Bl. 127; Rosellini, Monumenti, Vol. II, Nr. 40.

9) Lepsius, Bd. IV, Bl. 126.

10) Lepsius, Bd. IV, Bl. 127; Rosellini, Vol. II t. 39, 2 u. 41, wo die einzelnen charakteristischen Pflanzen und ein Ziehbrunnen besonders abgebitet sind.

11) Lepsius, Bd. IV, Bl. 130.

und das sein Bedürfnis mit aufgehobenem Schwanz befriedigende, munter hüpfende Kälbchen dargestellt. ¹⁾ Es finden sich in Beni-Hassan aber auch selbständigere Darstellungen landschaftlicher Dinge, die weiter unten besprochen werden sollen.

Unter den Darstellungen des neuen Reiches von der achtzehnten Dynastie an nehmen die gewaltigen Kriegs- und Siegesbilder, welche die Tempelwände bedecken, das hervorragendste Interesse in Anspruch. Auch auf ihnen spielen die landschaftlichen Andeutungen manchmal eine ziemlich wichtige Rolle, besonders wenn sie zur Charakterisierung der Situation oder der Gegend beitragen konnten. Zu den wichtigsten Darstellungen dieser Art, auf denen Land und Wasser eine gleich große Rolle spielen, gehören die Abbildungen aus dem Terrassentempel *Der-el-baheri* in Oberägypten. Sie stellen die Seeexpedition gegen Arabien dar, welche von der Schwester *Tchomosef III.* unternommen wurde. ²⁾ In verschiedenen Streifen über einander bewegt sich der Zug; die Streifen selbst stellen das Wasser dar, längs dem der Zug sich bewegt; das Wasser ist, wie wir es gewohnt sind, durch senkrechte Zickzacklinien belebt und wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener charakteristisch gezeichneter Arten; am Ufer wachsen Bäume verschiedener Art, weniger natürlich dargestellt; Kinderherden fressen Kräuter im Schatten etwas besser dargestellter Laubbäume; mit den Wurzeln ausgegrabene Bäume werden auf die Schiffe transportiert, offenbar zur Andeutung der Verpflanzung eines Baumes von Arabien nach Ägypten; die bewegtesten Szenen aber sind die Theile der Abbildung, welche die Schiffe selbst darstellen, wie sie, bemastet und reichlich mit Tauwerk versehen, an den Bäumen des Ufers angebunden sind, mit der Beute beladen werden, oder mit geschwellten Segeln, denen kräftige Ruderer zu Hilfe kommen, auf der Heimfahrt begriffen sind — unter ihnen überall das von Fischen belebte Meer. — Aus den Schlachten *Ramses' II.*, des Großen, sind dagegen in landschaftlicher Hinsicht besonders die Darstellungen im Hofe des kleinen Tempels zu *Zeit-ualli* in Nubien zu bemerken. Der König verfolgt auf dem Streitwagen das geschlagene Heer der Äthiopier; und an der anderen Seite ist dargestellt, wie die jämmerlichen Gefalten der Neger in ihre heimatlichen Wälder zurückflüchten. Diese Wälder sind durch sehr charakteristisch gezeichnete Palmbäume, in deren großblättriger und fruchttragender Krone Affen sitzen, veranschaulicht; in einer Umzäunung ist ein Weib mit Kochen beschäftigt; andere Weiber und Kinder eilen den Heimkehrenden entgegen; Alles wirkt zu einem anschaulichen Eindruck der äthiopischen tropischen Wälder zusammen. ³⁾ — Viel weniger lebendig, ja ganz konventionell ist der Laubwald auf dem großen *Basrelief* zu *Karnak* angedeutet, welches die besiegten Wälder vor *König Seti I.* darstellt. ⁴⁾ Auch die Festung ist auf einer hiermit zusammenhängenden Darstellung landschaftlich recht unbeholfen gezeichnet: sie scheint unwallt, und vor ihr ist ein Wald durch cypressenförmige Bäume angedeutet, die ebenso kindlich dargestellt sind, wie in unseren *Würnberger Spielzugschachtern*. — Interessant ist wegen ihrer landkartenartigen Ausbreitung besonders die in zwei Abtheilungen getheilte Abbildung aus dem Leben *Ramses' II.* zu *Isambul*. Im oberen Streifen ist der König abgebildet, wie er mit seinem Streitwagen eine im Flusse gelegene Festung angreift; im unteren Streifen befindet sich das Feldlager mit dem königlichen Zelte, primitiv in der angegebenen grundrissartigen Weise, aber klar ausgedrückt. Das Flußbett, durch dessen Zickzacklinien die Soldaten schwimmen, ist landkartenartig gegeben; auf der Insel oder Halbinsel, welche von Wall und Graben umgeben scheint, ist die Festung durch sechs im Aufriß gezeichnete und mit Zinnen getrümte Thürme dargestellt. ⁵⁾ — Ähnlich stellen sich *Stromübergang* und besiegte Insel mit buntem Schlachtgewühl am Ufer und im Strome auf dem *Ramsesien* zu *Theben* dar. ⁶⁾ — Von den kriegszüchtigen *Ramses' III.* bieten besonders die lebendigen und einfachen Szenen an der Nordwand des Tempels von *Medinet-Abu* manche interessante Andeutungen der Natur: Sie zeigen z. B. den *Pharao* im Kampfe mit Löwen nahe bei einem Schilf- oder

1) Rosellini, Vol. II, t. 32.

2) *S. Pämideu, Hieroglyphen altägyptischer Denkmäler*, II, Pl. I—XXII.

3) Rosellini, *Mon.* Vol. I, t. 75.

4) Rosellini, Vol. I, t. 46.

5) Rosellini, Vol. I t. 87, 90, 91. Vgl. Lepsius, *Wb.* VI, Bl. 164 u. 165.

6) Rosellini, Vol. I, t. 109, 110.

Papyrusdicht, ¹⁾ sowie die sehr bewegte Darstellung eines Schiffslampfes auf dem Meere, bei dem die mit Vögeln am Bug geschmückten Schiffe der Ägypter mit Segeln und Rudern manövrieren und der König vom Lande aus, über Leichen hinwegschreitend, seine Pfeile abschießt. ²⁾ — Sehr interessant in der uns angehenden Beziehung ist auch die halberhabene farbige Arbeit auf der Seitenwand der ersten Kammer zu Ipsambul. ³⁾ Hier greift der, wie gewöhnlich riesengroß dargestellte Pharao, gefolgt von seinen über einander zusammen nur ebenso groß, wie er, dargestellten Söhnen eine Festung an, welche auf einem Felsen liegt. In der grauen, in verschiedenen Abstufungen getürmten und gezinnten Festung ist das gelbe Volk der Asiaten in Verzweiflung. Vor dem Thore knien die Einen mit stehend erhobenen Händen; die Anderen sinken, von den Pfeilen des Königs durchbohrt, zusammen. Am Fuße des röstlichen Felsens aber ist eine fliehende Kinderherde mit dem in entsetzt abwehrender Geberde sich umschauenden Hirten dargestellt.

Alle diese landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern sind, wie gesagt, weit entfernt davon, einen eigentlichen malerischen Hintergrund zu den historischen Scenen abzugeben. Sie bilden niemals ein geschlossenes Ganzes mit den letzteren. Auch der Himmel ist natürlich in diesem reliefartigen Stillebenstil niemals dargestellt. Die Sonne greift nur auf einer gewissen Reihe von Darstellungen in die Handlung ein: auf den Bildern der Beamtengräber des Sonnenverehrsers Amenophis IV. nämlich, zu Tel-el-Amarna. Wir sehen hier Familienscenen aus dem Leben des genannten Königs in steter Beziehung zur Sonnenscheibe, die mit behandelten Strahlen (an die „goldhändige Sonne“ der indischen Poesie erinnernd) in's irdische Treiben hereintricht. ⁴⁾

Nach diesen Darstellungen aus der Blüthezeit des neuen Reiches ist die ägyptische Kunst mit geringen Schwankungen in ihrem Wesen sich gleich geblieben. In Bezug auf landschaftliche Andeutungen lassen auch die spätesten Darstellungen aus der Ptolemäerzeit und gar aus der Zeit der römischen Welt Herrschaft keine veränderte Auffassung wahrnehmen.

Neben jenen landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern haben wir aber noch einer Reihe selbständigerer landschaftlicher Darstellungen zu gedenken, die freilich auch nur in Beziehung stehen zu dem ganzen figürlichen Cyklus, dem sie eingereiht sind, und daher als wirklich für sich bestehende Landschaften in keinem Falle angesehen werden können. Auch stellen sie stets nur die durch Menschenhand in Anlagen verwandelte Natur dar und können also insofern nicht als vollständige freie Landschaften angesehen werden. Immerhin aber kommt ihnen relativ der selbständigste und ausgesprochenste landschaftliche Charakter unter den ägyptischen Darstellungen zu.

Hierher gehören vor allen Dingen Darstellungen aus der zwölften Dynastie zu Beni-Hassan und Darstellungen aus der achtzehnten Dynastie zu Tel-el-Amarna. Die Art ihrer Darstellung ist die schon erwähnte. Es ist ein Gemisch von Grundrißdarstellung und Aufsrißdarstellung, bei den Gebäuden sogar häufig mit einer Durchschnittsdarstellung verbunden, so daß man in das aufgedeckte Innere hineinblickt. Die im Aufsriß in den Grundriß hineingezeichneten Gegenstände stehen hier aber doch in der Regel senkrecht vor dem Beschauer, nur in selteneren Fällen weisen die Bäume mit ihren Wipfeln nach unten; öfter schon, wenn die Grundlinie senkrecht vor dem Beschauer steht, fallen die im Aufsriß gezeichneten Gegenstände nach den Seiten. Von den Darstellungen dieser Art ist zunächst die Abbildung eines Festes im Hofe und Garten eines Privathauses zu nennen. In der Gartenumhegung links sind Obstbäume verschiedener Art, Cypressen und eine Weinlaube in Reihen übereinander dargestellt, und das Keufere des Hauses repräsentirt sich in der gedachten Weise, leicht drapirt, geltartig und phantastisch ⁵⁾. Wichtiger ist eine andere umfangreiche Gartendarstellung, welche uns eine große feste Anlage, etwas an moderne

1) Rosellini, Vol. I, t. 129. Brugsch, Hist. S. 155. Septième tableau nach Champollion.

2) Rosellini, Vol. I, t. 130.

3) Gau, Antiquités de la Nubie, S. 61. Rosellini, Vol. I, t. 80–82. Die Farbengebung ist auf beiden Nachbildungen eine von einander sehr verschiedene.

4) Lepsius, Bd. VI, Bl. 91 ff. — Brugsch, Hist. S. 119 ff.

5) Rosellini, Vol. I, t. 68.

italienische Gärten erinnernd, veranschaulicht¹⁾. In der Mitte befindet sich eine große vieredrige Weintaube, zu deren Rechten ein einfaches Gebäude mit Thür dargestellt ist, während zu ihrer Linken Stufengestelle für Blumentöpfe u. dgl. angebracht sind. Ein Mann scheint Votestelche anzubeten. Gerade Baumgänge von Palmen, unter denen die in Aeste getheilte Dampalme, und von mannichfachen andern Bäumen, die sogar pyramidal oder kugelförmig zugeflucht erscheinen und schwer zu erkennen sind, theils mit dunkelgrünem Laub, theils mit hellem, theils mit Frischgrün und theils ohne solche, ziehen sich nach allen Seiten hin; zwischen ihnen sind vier vieredrige Teiche angebracht, mit Enten, Wasserpflanzen und Raseneinfassungen; an andern Orten aber Luststelte oder Pavillons, ganz wie in modernen Gärten. — Aehnlich sind die Darstellungen zu Tel-el-Amarna: Eine regelmäßige Anlage ist in Prisse d'Avennes' unvollendetem Werke abgebildet: Ein mit Laubbäumen geschmückter Gartenkreuzweg; in den vier Eden Gebäude mit Säulenhallen; der Haupteingang rechts vom Beschauer mit Thoren und einem von Säulen getragenen Portale geschmückt; vor demselben Bäume in Kästen; andere Thore mit Portalen und Pavillons an der hinteren Mündung des Kreuzganges, sowie zur Linken; ein besonderer Pavillon in dem Arm des Kreuzganges, zu dem der Haupteingang hineinführt, Alles regelmäßig und steif, wenigleich in den entweder der Oliven- oder der Vorbeerform angehörigen Bäumen sich im Einzelnen manche Abwechslungen bemerkbar machen. — Auf einer andern in demselben Werke abgebildeten sehr merkwürdigen Anlage ist das Haus ganz im Plan gezeichnet; im Garten aber stehen links oben zwei grüne Cypressen, daneben rechts zwei rote Obelisk, darunter links ein Quarte von Mumenbeten im Rasen, wie es scheint, und rechts ein blauer Streifen, augenscheinlich ein Kanal, zwischen einer Palmenallee in sehr merkwürdiger Anordnung, die das westliche Gegentheil perspektivischen Scheins zum Ausdruck bringt. Die Palmen diesseits des Kanals sind kleiner gezeichnet, als die jenseits desselben, die, obgleich sie derselben Grundlinie entspringen, die diesseitigen bedeutend überragen, der Kanal aber erscheint wie einarren, der zwischen beiden in der Luft schwebt; doch ist dadurch, daß die vorderen Stämme ihn überschneiden, während er seinerseits die hinteren Stämme überschneidet, das Motiv wohl klar genug ausgedrückt. — Am bedeutendsten ist die Darstellung einer königlichen Villa in derselben Art, abgebildet von Prisse und von Lepsius²⁾. Sie befindet sich auf der Hinterwand des zweiten Raumes des dritten Grabes der nördlichen Gräbergruppe zu Tel-el-Amarna. Baumalleen ziehen sich hier auf verschiedenen Wegen an den Wohngebäuden, Wirtschaftsbautheilen und Hofanlagen vorüber; ein eigentlicher Obhgarten befindet sich oben links in der rechten Gesammtanlage; in ihm wachsen Palmen und Frucht- und Blütenbäume verschiedener Arten, und in seiner Mitte befindet sich ein Wasserbassin, zu dem an einer Ecke eine Treppe hinabführt. Im Garten scheinen die Bäume im Boden zu wachsen, an den Wegen aber in Töpfen oder Kästen.

Alle diese Darstellungen sind von besonderem Interesse für uns, weil sie uns einerseits die nüchtern-verständige, in der Regel gewissen Zwecken dienende Gartenkunst der alten Aegypten zeigen, andererseits uns die besten Beispiele der Abfindung der ägyptischen Künstler mit der Abbildung landschaftlicher Gegenstände vor Augen führen. Nichts ist vielleicht geeigneter, die Naturanschauung eines Volkes zu charakterisiren, als seine Gartenkunst, in welcher es seine Natur nach seinem eigenen Geschmacke umwandelt und sozusagen idealisirt. Eine ägyptische Gartenbeschreibung ist im großen Papyrus Harpach enthalten. Die Gartenkunst der Aegypten aber, wie sie sich in den angeführten biblischen Darstellungen spiegelt, weist auf eine Naturanschauung hin, welche die umgebende Landschaft mit sehr utilitarisch nüchternem Auge ansah, was ein poetisch-religiöses Aufschauen zum Himmel und zu der Sonne, als dem Ueberirdischen, oder zum Nile, als dem Wunderstrom, keineswegs ausschließen braucht. Die Darstellungen selbst zeigen bei den hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der Gesammtanlage, die durchaus unmalerisch, aber klar und verständlich ist, im Einzelnen eine ebenso treue Naturbeobachtung, wie die Figurenbilder. Aehnlich wie diese, scheinen sie bald zu einer Art Kanon erstarrt zu sein, welcher das Wasser ein für allemal durch die gebrochene Linie (auch als Deutbild in der hieroglyphischen Schrift

1) Rosellini, Vol. I, t. 69.

2) Lepsius, Bd. IV, Bl. 91. Prisse d'Avennes, a. a. O. unter Architecture: Plan cavalier d'une villa royale.

von derselben Bedeutung) auf blauem Grunde darstellt und auch für die verschiedenen Bäume gewisse typisch gewordene Formen und Farben angenommen hat; bald aber ahmen sie in lebensrigerer Wahrheit mit größerer Frische und Treue die einzelnen Gegenstände der landschaftlichen Natur nach. Einzelne Baumgruppen sind in der That mit einem so freien Naturalismus dargestellt, wie die Technik dieser Kunst ihn nur irgend zuließ.

Haben wir in den hieser betrachteten Darstellungen (Landskartenartig behandelte Landschaften) gesehen, so haben wir zum Schluß noch die auf Papyrusrollen erhaltenen landschaftlich behandelten Landkarten der alten Aegypter zu betrachten, die in der That, da sie die Natur in ursprünglicherer, von der Kultur nicht völlig umgewandelter Gestalt vorführen, gewissermaßen als die selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der Aegypter anzusehen sind. Hierher gehört die vielbesprochene „älteste Landkarte ägyptischer Goldminen“¹⁾ des Turiner Museums. Es ist eine wilde Berggegend, in die wir versetzt werden, ein von Bergesgeln eingeschlossenes Thal, in dem sich die Ansiedlung der Goldgräber befindet. Hier wiederholt sich jene Art der Auseinanderklappung der Landschaft, die ich schon früher besprochen habe und die sich sogar in hieroglyphischen Zeichen landschaftlicher Bedeutung, wie in der Hieroglyphe für Weg () wo die Bäume einander die Wurzeln zulehnen, wiederfindet. Die diesseitigen Berge

sind mit den Gipfeln nach unten gerichtet, ihre Grundlinien aber befinden sich an der richtigen Stelle der Landkarte. In der Mitte des Thales auf einem tiefbraun colorirten fünfsidigen Klippe erhebt sich die weiße Stele König Seti's I.; daneben ist der im Grundriß dargestellte Brunnen durch die Wasserzulauflinien in seiner grünen Fläche deutlich gekennzeichnet. Die Wege, welche sich im Thale kreuzen und zu den Gebäuden führen, sind theils, wie diese, von blaßrother Färbung, theils wo sie zum Nil hinabführen, lehmfarbig braun gemalt. „Dieselbe röthliche Farbe, aber etwas intensiver ist an der Masse der durch die Wege und sonstige Linienzüge eingeschasteten Berge angebracht“²⁾. „Einer dieser Berge ist chokoladenfarbig in drei Abtheilungen schattirt.“ In den verschiedenen Gegenständen, die den untersten Weg bedecken, glaubt Kautz Andeutungen der Pflanzwelt zu erkennen. Uebrigens bildet, nach den Bemerkungen desselben Gelehrten³⁾, diese „älteste Landkarte“ von Goldminen nur ein Glied einer langen Reihe ähnlicher Darstellungen auf Papyrusrollen. Ganz ähnlich ist die „weit-älteste Landkarte“ welche ebenfalls nubische Goldbergwerke darstellt und ebenfalls im Turiner Museum aufbewahrt wird, aber nur fragmentirt erhalten ist⁴⁾. Die Berge sind hier schwarz gemalt, die Wege ebenfalls mit Pflanzenandeutungen, Früchten oder Muscheln bestreut. — Interessant als Pläne, aber ohne landschaftliche Bedeutung sind die Grundpläne von Gräbern, wie die des Grabes König Ramses' IV. mit verschiednen in den Felsen gehauenen Kammern⁵⁾. — Sehr wichtig aber ist die Darstellung der elyptischen Felder in der Bignette zum Kapitel 110 des Todtenbuches. Der himmlische Nil mit seinen Kanälen „ohne Fische, ohne Schlangen, ohne Inseln, die fruchttragenden Kornähren, welche die Sterblichen um viele Ellen überragen, die Bäume am Ufer, der grüne Stromgott mit den Lotusblüthen auf dem Haupte“, Alles, grundplanmäßig in Streifen geordnet, gibt ein recht anschauliches Bild dessen, was der Künstler darstellen wollte mit den sehr deutlichen Merkmalen der Schranken, die seinem künstlerischen Darstellungsvermögen gezogen waren.“⁶⁾

1) Abgebildet und beschrieben von Kautz in den Sitzungsberichten der k. bayer. Ak. d. W. 1870 (vom 3. Dez.) farblich abgebildet bei F. Chabas: Les inscriptions des mines d'or, S. 30. In keinem Maßstabe bei Brugsch: Geographie des alten Aegyptens, Tfl. VI, eben.

2) Kautz, a. a. D. S. 340.

3) Kautz, a. a. D. S. 372.

4) Abgebildet bei J. Lieblein, Deux papyrus hiéroglyphiques du Musée de Turin (Christiania 1865) Tfl. V, und in anderer Anordnung mit ausführlicher Beschreibung von Kautz, Sitzber. der k. B. Ak. d. W. 1871, Tfl. I, ad S. 190 ff.

5) Grundplan des Grabes des k. Ramses IV, von Lepsius, Berlin 1867. Derselbe: Auswahl von Urkunden, Tfl. XXII; und Kautz, Sitzber. von 1871 Tfl. II.

6) Papyrus funéraire de Leyde, Pl. VII. Vgl. die Darstellung des Kanals von Hieropolis u. s. w. bei Brugsch, Geographie, Tfl. 48.

Fassen wir nunmehr das Ergebnis unserer Untersuchung über das Verhalten der bildenden Künstler Ägyptens zur landschaftlichen Natur zusammen, so sehen wir, daß die Ägypter, wie sie Alles in ihrer Weise klar und treu darzustellen suchten, ohne sich jedoch von hergebrachten stilistischen Normen befreien zu können, so auch der Darstellung landschaftlicher Gegenstände leinenswegs aus dem Wege gingen, ebensowenig aber sie um ihrer selbst willen aufsuchten, vielmehr sie darstellten, wo es die Erzählung, welche ihre Bilder illustrierten, erheischte oder die Verberrlichung des Königs, dessen Thaten dargestellt wurden, wünschenswert machte, daß sie aber auch bei ihnen im Allgemeinen und besonders in der Komposition einer gewissen feststehenden Norm sich bedienten, die den Schein der Wirklichkeit in einem landschaftlichen Ganzen niemals, wohl aber gelegentlich in einem einzelnen Baume oder in kleineren naturwahren Gruppen aufstemmen lassen konnte. War schon die aus der ägyptischen Landschaft selbst entspringende Naturanschauung wahrscheinlich einer höheren landschaftlichen Empfindung ungünstig, so versagte die mangelhafte perspektivische und sonstige malerische Technik, versagte die Unfreiheit der von der Architektur abhängigen Malerei des Mittelalters vollends von vornherein die Möglichkeit einer eigentlichen freien und selbständigen Landschaftsmalerei. Dagegen hatte die treue Naturbeobachtung, die man den Ägyptern sicher lassen muß, ein solches Anschließen der architektonischen Formen, im Ganzen sowohl wie im Einzelnen, an die Landschaft zur Folge, daß man, wenn der Ausdruck nicht zu gewagt erschiene, sagen möchte, die Ägypter hätten zwar keine Landschaftsmalerei, wohl aber eine Landschaftsarchitektur gehabt. Von ihrer landschaftlichen Umgebung losgelöst, würde die ägyptische Architektur unverständlich und oft sogar barock erscheinen; in ihr und mit ihr aber bildet sie unter der klaren Beleuchtung des ägyptischen Himmels ein eigentümlich zauberhaftes Ganzes. Sowohl in den plastischen und malerischen Bildwerken, deren Trägerin die Architektur ist, als auch in ihrer eigenen Formensprache und in ihrem Anschluß an die landschaftliche Natur, spricht sich das Naturgefühl des ältesten bekannten Kulturvolkes der Erde in einer zwar nicht feelebenden und innigen, aber doch eigenartigen, harmonischen und verständlichen Weise aus.



Aus Camille Nolte's Richteralkam.

Ueber zwei altvenezianische Holzschnitte.

Mit Illustrationen.



ein Fluß vorüberfließt: Padua an der Brenta, wie zuvörderst aus der Form der Kuppelkirche zu schließen ist. Einige der reißigen Gestalten auf dieser Komposition tragen lange Stäbe mit Palmenden an der Spitze, andere aber solche mit dem geflügelten Merkmalzeichen. Dies letztere besonders erinnert wiederum bedeutsam an Mantegna und Jacopo. Der „*homme très-barbu, rassetablant à un roi*“ gleich auffallend dem einen der beiden Greise *Barisch*, *Peintre graveur*, Nr. 15; das, wie naß, herabhängende Haar zweier Gestalten rechts auf dem *trionfo* erinnert an die Haarbehandlung der

Zeichnung für *l'histoire* Kunst. I.

Bei Gelegenheit der Durchsicht einiger nach dem Gesichtspunkte der Maler geordneten Sammelbände in der Albertina stieß ich auf zwei alte Holzschnitte, welche mir sogleich ungemein werthvoll und bedeutsam erschienen. Ein Kampf zwischen Menschen und Satyrn und ein allegorischer Triumphzug; beide Darstellungen zusammengehörend, wie u. A. aus einer Miniatur-Wiederholung des Satyrkampfes hervorgeht, welche in der Darstellung des Triumphes auf einem Banner wahrzunehmen ist. Mit unwesentlichen Ausnahmen lauter nackte Gestalten. Es ergab sich, daß dies dieselben Holzschnitte waren wie diejenigen der Wiener Hofbibliothek, welche Passavant (*Le peintre-graveur*, 3. Bd., S. 141) dem Jacopo de' Barbari († 1516) zuschreibt. Die Exemplare der Albertina sind die schönsten; nur der Satyrkampf um eine Fingerbreite mehr als der in der Hofbibliothek beschnitten. Vollständig ist auch dieser nicht. Ich verglich sie nun mit den Stichen Jacopo's und mein erster Eindruck, nämlich daß diese Blätter nichts mit ihm zu thun haben, daß ihnen vielmehr Kompositionen *Signorelli's* zu Grunde liegen, wurde zunächst nur bestätigt. Jedoch die Erwägung, daß *Signorelli* doch bei allem unverkennbaren Gepräge seines Stils in keinem seiner Werke so befangen erscheine, trieb mich zu wiederholter Vergleichung mit den genannten Stichen und ließ mich doch auch übereinstimmende Merkmale finden. Unlängbar enthält besonders der *trionfo* Gestalten von dem Charakter der Schule Mantegna's, vermischt mit venezianischen Elementen, wie das ähnlich bei dem Venezianer Jacopo vorkommt. Im Hintergrunde dieser Komposition ist eine Stadt abgebildet, an welcher

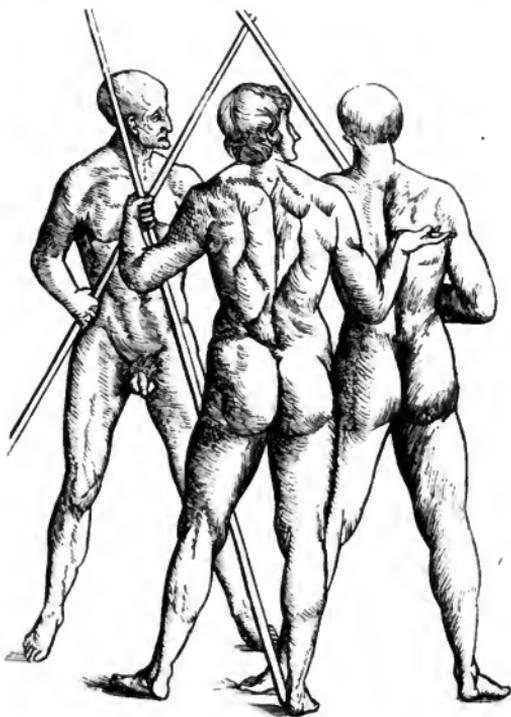
gefelleten Kriegsgefangenen Vatsch, Nr. 17.). Auch der jette Rücken und der etwas unfreie Ebenfelfanfaß einiger Weiber kommt ähnlich in seinen Stichen vor. Ebenso wäre die verkrümmte Fersenflebung daselbst nachzuweisen, wenn auch nicht in völliger Uebereinstimmung. Allein widerprechend ist die Bildung der Gestalten im Ganzen. Vergleichlich sucht man in seinen Stichen so dralle Formen, vergleichlich so straffe, trotzig Attitüden. Und gerade dies, dies vorherrschende Element erscheint mir signorellst; ich berufe mich bei der Begründung dieser Ansicht auf die durch die Liberalität der Redaktion beigelegten Facsimile-Holzchnitte, welche die zur Veranschaulichung meiner Annahme geeigneten Figuren repräsentiren. Die Vorkliebe Signorelli's für bertulische Gestalten, die stramm mit gespreizten Beinen dastehend, dem Beschauer den Rücken bieten, muß jedem, auch dem oberflächlichen Kenner dieses Meisters geläufig sein. Die hier dargestellten erinnern nun ganz besonders an seine Landsknechte in Mont'Oliveto, auch an einige Dämonen in seinen Orvietanischen Fresken. Das Gesicht und die Kopfbildung des von vorne gesehenen links gehört gleichfalls unter seine Typen. Die meisten haben lahnen Kopf, welchen er gerne darstellt, weil er seiner anatomischen Tendenz genehm ist. Das wagenziehende Drachenweib mit dem elegischen, beinahe verdroffenen Ausdruck ist die ähnliche Schwester einer schlangenbeinigen Titanin auf den Orvietanischen Fresken. Zu den feinigern gehören ferner mehrere redenhafte Gestalten in dem Satyrkampfe und die kleinen Satyrn oben auf dem Felsen, welche sich auf einen Baum gestützt haben. Das sind die aufgelegten Compagnons der Teufelchen in Mont'Oliveto (Vgl. das diesjährige Aprilheft der Zeitschrift, S. 202—206). Der bramaenteste Rundbau, welcher das Ziel des Triumphzuges bildet, findet sich auch auf dem Orvietanischen Fresco, welches das Walten und den Sturz des Antichrist darstellt. Rechts auf dem Triumphzug der härtige Mann, einen Satyr auf den Schultern tragend, mit selbstam vorgestrecktem Beine hinführend, ist mit dem feinen Vater rettenden Aeneas zu vergleichen, den Signorelli (angeblich) für Petrucci gemalt hat (Siena, Akademie, Nr. 219); das Weib ist wahrscheinlich unter Mitwirkung eines Gehülfen ausgeführt. (Vgl. das Aprilheft, S. 206).

Nun aber macht sich bei allen diesen Merkmalen, welche theils auf Signorelli, theils auf Mantegna im Allgemeinen und auf Jacopo de' Barbari im Besondern hinweisen, ein völlig fremdartiges geltend, das Gepräge des innerlich Gehemmen, des Angelegtesten, Sadartigen, dem fast alle diese Gestalten mehr oder weniger unterliegen, wodurch sie in Verbindung mit den kleinen, etwas gehobenen Fersen beinahe etwas Puppenhaftes bekommen. Dem alten Holzschneider ist dies wohl kaum in die Schuhe zu schieben; denn er hat ja doch wohl nach einer fertigen Zeichnung gearbeitet. — Die Technik der Holzschnitte ist reusch — der altvenezianische Holzschnitt war ja in Händen von deutschen Arbeitern — wie auch auf dem unzweifelhaft von Jacopo gezeichneten Plan von Venedig. (Passavant, Nr. 33: Vue persp. de la ville de Venise de l'an 1500.) Dies ist besonders an Nebendingen, an Baumschlag und Bodenbildung zu erkennen. Aber die Durchführung ist hier feiner, koloristischer, von einer geschickteren Hand angeführt als auf jenem Plane.

Wie kommen nun aber diese Spuren des großen Cortonesen in die altvenezianische Production hinein? Dies erscheint auf den ersten Blick fernerbar. Und doch, beim Lichte betrachtet, erscheint der Rapport zwischen der paduanischen und der venezianischen Malerschule einerseits und der „umbro-florentinischen“ andererseits viel lebhafter, als gemeinhin angenommen wird. Ein Blick auf die Fresken des Pietro degli Franceschi (c. 1423—1510) in Arezzo und des Melozzo da Forlì (c. 1438—1494) in Rom bezeugt dies zur Genüge. Pietro ist neben dem archäologischen Mantegna (1431—1506) einer der ersten charakteristischen Vertreter der antil allegorisierten Renaissance-Malerei. Man denke an seinen Trionfo in den lissigen Rückseite des Doppelportraits von Herzog Federigo und seiner Gemahlin. Er hat ja wahrscheinlich auch in den Fresken des Pal. Schifanoia zu Ferrara seine Hand mit im Spiele. Und von seinem Schüler Signorelli (1441—1523) existiren zwei Allegorien, eine Krönung des Reichthums in Cortona bei Herrn E. Tomasi und ein Triumph Amors in London (Gallerie Barber). Ich kenne sie leider nicht. — G. Frizzoni hat in seiner Besprechung von Sodoma's (c. 1450—1549) Fresken in Mont'Oliveto (IX. Bd. dieser Zeitschrift, S. 39) zur Erklärung einiger Grottesken die Hypothese aufgestellt, daß Fra Giovanni da Verona (1455—1524), der dort im Jahre 1503—1505 einige Schnitzereien vollendet, vielleicht mantegneske Zeichnungen mitgebracht und dieselben dem

Ecceima gezeigt habe. Ich frage nun: Könnte nicht vielleicht Fra Giovanni Zeichnungen, Skizzen von Signorelli aus Mont'Diweto nach Padua oder Venedig geschickt oder mitgebracht haben, welche dann von irgend einem mir unbekanntem paduanischen Kunstler — denn ein solcher und nicht Jacopo scheint mir der Urheber dieser Blätter zu sein, — der etwa aus der Umgebung oder Schule des Jacopo herkam, bei Gelegenheit irgend eines Festes in Padua einer entsprechenden Komposition eingefügt wurden.

Signorelli's Einfluß hing für unser Wissen bisher so ziemlich in der Luft, besonders wenn wir ihn mit demjenigen des Mantegna vergleichen. Und doch spüren wir da und dort seine



Witterung. Die Frage liegt aus verschiedenen Gründen nahe, ob er sich nicht auch auf die Maler der deutschen Renaissance erstreckt? Wenn also nicht Jacopo de'Barbarj, „Jakob Wald“, der abenteuerliche Verquicker und Vermittler deutscher und italienischer Malerei, selbst, so ist es doch ein ihm ähnlicher Unbekannter, welcher hiermit, wie ich glaube, Signorelli in weiteren Umlauf gebracht hat*).

Schließlich mögen zwei Bemerkungen hier Platz finden, welche gleichfalls in das Kapitel Barbarj gehören. Die Gazette des Beaux-Arts (Vd. X, November 1874) bringt einen Be-

*) Daß Düter Signorelli's Darstellungsweise gekannt, daß er nicht ohne Anregung von ihr geblieben, dies hat mir Herr Prof. Dr. Thausing mit einer Photographie nach einer Düter'schen Handzeichnung im Südbesschen Institut (E. Sebastian wird an den Baum geschnürt) nachgewiesen, werrin er mit vollem Recht eine Inspiration Signorelli's findet.

richt von *Élément de Ris* über die Bilder des Nationalmuseums in Stedehelm, welchem unter Anderem auch (S. 399) die Abbildung eines nackten „Mercur“ beigelegt ist. „Un panneau en hauteur qui ne porte aucun nom et n'a pas encore de numéro au livret. Il représente Mercure, de grandeur naturelle, en pied, debout, entièrement nu, tourné vers la droite. Il tient la pomme dans la main droite et s'appuie de la gauche sur le caducée long comme une lance. Certaines parties du corps sont couvertes d'ailes d'oiseaux aux couleurs éclatantes L'exécution est dure, mais fine et précieuse; la conservation parfaite Il y a comme un mélange du réalisme de Van Eyck et de la fantaisie allemande. Pour ma part, j'y vois encore une oeuvre de l'école de Saxo vers 1520. La forme oblongue du panneau prouve que c'était le volet gauche d'un triptyque dont le tableau central et le volet droit auront disparu. La tradition veut qu'il provienne du sac de Prague en 1648.“ Nach dem, was aus der Holzschnitt-Reproduktion zu ersehen ist, scheint mir dies pour ma part ein Bild von Jacopo de' Barbari zu sein oder wenigstens in nahem Zusammenhang mit demselben zu gehören. Denn hier stoßen wir wieder auf den bedenklichen langen, geflügelten Merkursstab und auf die verkürzten Fersen. Die minutiöse Ausführung und die Schmale auf dem rechten Schenkel sprechen auch für ihn; denn wir kennen ihn von seinem Stillleben in Augsburg her als Feinmaler. — Zum Schlusse eine Verbeirufung von Peter Vischer! Kurz ehe ich die Stiche des Jacopo vornahm, war ich in Nürnberg gewesen und nun fiel mir bei dem Apollo (Barisch, Nr. 16. „Le soleil et la lune“) sogleich der dem Peter Vischer zugeschriebene Bogenschütze ein (in Erz, 2 1/2 F. hoch, ursprünglich ein Brunnenschmuck auf dem Schießgraben, jetzt im Rathhaus; das Postament später, mit der Jahreszahl 1532, wohl von einem seiner Söhne). Der Akt ist fast identisch, mit ganz geringen Abweichungen. Man vergleiche einmal die Photographie in der neuerdings erschienenen Publikation von Peter Vischer's Werken*) damit und man wird mir wohl wenig entgegenhalten können, wenn ich die Annahme aufstelle, daß Peter Vischer († 1528), sofern er überhaupt der Autor ist, diesem Stiche Jakob Wald's († 1516), welcher ja eine Zeit lang in Nürnberg unter diesem Namen lebte, sein Motiv entnommen habe. Womit ich freilich nicht läugnen will, daß er seinerseits dabei selbständiges Naturstudium und selbständiges Stilk an den Tag lege.

Wien, 28. Mai 1875.

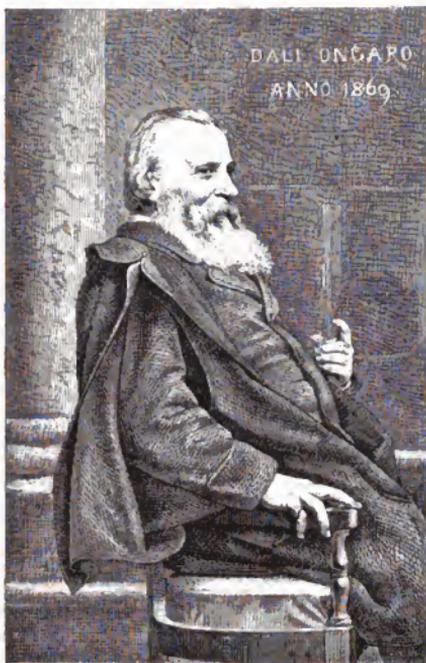
Robert Vischer.

*) Mit Text von Vöble. Nürnberg, Selbman's Verlag.



Kunsliteratur.

Francesco dall' Ongaro, Scritti d'arte. Edizione postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell'autore. Ulrico Hoepli, Milano e Napoli 1873. XXX und 368 S.



Porträt dall' Ongaro's.

vorführt. Sie schließen sich in ihrer Entstehung äußeren Veranlassungen an: Berichte über die Nationalausstellung der schönen Künste in Mailand, Studien über Kunst und Kunstgewerbe in Italien, endlich der im Auftrage der „Internationalen Commission“ abgefaßte Bericht über die italienische Kunst in Paris. Ueberall tritt das Bestreben hervor, allgemeine Gesichtspunkte aufzustellen, und eben dies ist es, was die Lektüre zu einer so anregenden macht, die obendrein durch eine Reihe von Illustrationen der bedeutenderen der besprochenen Kunstwerke lebendig gemacht wird. So verweisen wir auf die dem Abschnitt „Il ritratto“, S. 105 vor-

Dem geistvollen Verfasser, dessen Züge uns den Kämpfer auf dem Gebiete des Gedankens erkennen lassen, war es nicht vergönnt, sein Leben, das er von Jugend auf aus engen Verhältnissen heraus zu immer höheren Zielen gestalten mußte und das namentlich auch dichterische Erfolge aufzuweisen hatte, mit der Herausgabe seiner „lavori di predilezione“ abzuschließen, und so übergibt uns denn der Herausgeber Mongeri in diesem Buche „il testamento d'amore di Francesco dall' Ongaro.“ In einer hübsch geschriebenen Einleitung entrollt er vor unsern Augen das Bild des bewegten Lebens dieses Mannes, dem die geistige wie die politische Entwicklung seines Vaterlandes mit gleicher Stärke an's Herz gewachsen war, der in allen seinen Werken, vom witzigen bis zum ernstesten, in der leidenschaftlich glühenden Tragödie, in der wohlgedachten Rede, mit einem reichen Genüthe sprühenden Geist verband und überall die feste Gesinnung des Patrioten zum Ausdruck brachte.

Gleichen Charakter zeigen seine Kunstschriften, welche uns das vorliegende Buch im Zusammenhang



Capitolo primo, van Jaars.

van Dull' Organo's storia d'aria.



Bacio del velanzato, van Goye.

angeschickten Bemerkungen, sowie auf die ihn beschließende, zu beistehend wiedergegebener Büste Manzoni's von Strazza gehörende Beschreibung (S. 112), wo er mit Recht auf die durch die Kunst zu erreichende typische Bedeutung des Porträts hinweist, welcher gegenüber die Photographie nur den flüchtigen Anblick des Momentes zu geben vermag, wodurch ihr allein schon, ganz abgesehen von der Art der Herstellung, die Bedeutung des Kunstwerks verloren geht. Nicht minder anregend ist es, wenn der Verfasser einen zusammenfassenden Ueberblick über eine künstlerische Entwicklung giebt, wie in dem Abschnitt „Francesco Hayez“ (S. 15—27), dessen



Büste Manzoni's von Strazza.

Kaufbahn mit dem nebenstehend wiedergegebenen Bacio del volontario ihren Abschluß fand, nachdem er früher schon den berühmten „Kuß Romeo's und Julia's“ gemalt hatte. Man hat von dem achtzigjährigen Künstler gesagt, daß „ein Maler, der einen solchen Kuß erfunde, einen Schatz zeugen könne, wie schwer auch die Last der Jahre sei, welche auf seinen Schultern ruhe“ (S. 25), und daß Ungaro ruft begeistert aus: „Du hast mit Deinem „Kuß des Freiwilligen“ aufs Beste Deine Kaufbahn geschlossen, o mein berühmter Mitbürger. Es ist eine rührende Scene, voll von Mysterium und Leidenschaft; es ist ein Drama, das sich noch entwickeln wird, es ist ein Gedicht, schöner als die unsrer zeitgenössischen Arkadier, wiedergetaucht im heiligen Wasser. Es entspringt aus diesem zärtlichen Kusse ein kräftiges, aufrichtiges Geschlecht, welches das Leben nimmt, wie es kommt, und es mit der Liebe zum Schönen und Wahren befruchtet.“ S. 27.

Einen Kuß ganz anderer Art zeigt uns das beistehende „Capitolo primo“ von Girolamo Induno, einem Maler, der „von Greuze und Dorat alle gepuderten Grazien des vorigen Jahrhunderts zu nehmen verstand und ein wenig zeitgenössische Leidenschaft, ein wenig jener vom Herzen kommenden Anmuth hinzufügte“ (S. 127).

So tritt eine Reihe interessanter Werke vor uns hin, und überall zeigt sich in den Betrachtungen derselbe ideale Sinn, der sich durch das Leben des Mannes selbst zieht. Ein besonnteres Augenmerk richtet er dabei auch auf die Kunstindustrie: wie er selbst die Kulturstufe eines Volkes nach dem Grade beurtheilt, welchen es in der Durchdringung des nützlichen Gegenstandes mit Grazie und Schönheit erreicht hat, so weist er naturgemäß auf eine künstlerische Behandlung des Kunstgewerbes als auf eines der wichtigsten Ziele der Völlerbildung hin und stimmt damit in den Ruf ein, der jetzt auch in Deutschland immer lauter und vernehmlicher ertönt und dessen Wirkungen sich bereits geltend machen. Wir verweisen auf das sehr lesbar geschriebene Buch besonders auch mit dem Gedanken, daß der althergebrachte Austausch geistiger Erzeugnisse zwischen Deutschland und Italien eine viel zu treffliche Gewohnheit ist, als daß nicht jede Gelegenheit zu seiner Fortführung und Vertiefung gerne ergriffen werden müßte.

V. V.

Notiz.

* **Solo, von Dirk Hals.** Dieses anmuthige kleine Bild der Lambergschen Galerie ging früher unter dem Namen des J. le Duc. — W. Vede (Jahrs Jahrb. IV, 37) hat es mit Recht dem Bruder des Frans Hals zurückgegeben. Es könnte seinem Gegenstande nach als Pendant zu der „Lautenpielerin“ von Terborch in der Kasseler Galerie gelten, welche wir im 7. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 196 ebenfalls durch Unger's Radirnadel den Lesern vorgeführt haben. Beides sind Bilder edelsten Genusses, mit den einfachen Mitteln der höchsten Kunst vorgetragen. Und doch, wie verschieden von der zarten Weiblichkeit jener Erscheinung und von der Delikatesse der Malerei des Meisters von Zwolle ist die sinnliche Lebenslust des Jünglings und die flotte, breite Pinselführung des Hartemer Meisters, der — wie der oben citirte Autor treffend bemerkt — die geniale Technik der großen Schützen- und Regentensstücke seines Bruders in seine kleinen Figuren und Konversationscenen zu übertragen verstand! — Betrachten wir die Malerei genauer, so wird es uns klar, daß das Bildchen in die beste Zeit des Künstlers gehört. Der zarte, helle Ton, der ihm in seinen glücklichsten Werken eigen ist, die geistvolle Frische der Technik, die lernige Ge sundheit der Empfindung: Alles kommt hier zusammen. Man kann sich keinen reizenderen Farbenauford denken als den der meergrünen, geschliffnen Jade, der lichten Holzfarbe des Violoncells, des rothbraunen, mit Weiß gefüllterten Mantels und der sanften Uebergangstöne von Lichtbraun und Grünlichgrau an den übrigen Bekleidungs- und Möbelstücken, welche mit dem neutralen Grau des Hintergrundes die Vermittelung herstellen. Auf das fröhliche, von hellblondem Kodenhaar umsäumte Antlitz fällt das volle Licht und der breitkrämpige dunkle Hut verhärtet noch die dadurch erzielte Wirkung. Es ist, als ob der Gesang dem Licht entgegenkäme. — Die Erhaltung des auf Holz gemalten Bildes ist bis auf einige kleine Retouchen eine treffliche. — S. 39, Br. 30,5 Centim.



SOLO

Das Original in der K. K. Akademie d. Künste zu Wien

—N. W. Neumann, Leipzig

—F. W. Neumann, Leipzig



Karl Schnaase.

Mit Porträt

Der hochbedeutende Mann, durch dessen Hinscheiden die Wissenschaft der Kunstgeschichte den schmerzlichsten Verlust erlitten hat, ja dessen Tod einen Wendepunkt in der Geschichte unsrer Wissenschaft bezeichnen wird, verdient ein umfangreicheres biographisches Denkmal, als meine Hand ihm hier und in diesem Augenblick zu errichten vermag. Es bedürfte eingehender Studien auf Grund authentischen Materiales, um die Jugendzeit Schnaase's, das erste Hervortreten künstlerischer Interessen, vor Allem dann die glänzende Düsseldorfser Epoche zur Zeit Zimmermann's, Mendelssohn's, Schadow's, Nechtrix's und so vieler Andern gebührend zu schildern. Es wird wahrscheinlich nur möglich sein, aus den Aufzeichnungen Verschiebener das ganze Bild dieses reichen und edlen Lebens zusammen zu setzen; ich selbst vermag aus eigener Anschauung nur über die letzten fünfundschwanzig Jahre des verehrten Meisters zu berichten, mit welchem ich ein Vierteljahrhundert auf's Innigste verbunden war. Wie zu einem Vater blickte ich zu ihm in dankbarer Liebe und Verehrung auf, und zu den höchsten Gütern meines Lebens darf ich es schätzen, daß ich von ihm einer solchen Freundschaft gewürdigt ward. Aus einem so langen und vertrauten Verkehr ist mir ein Bild des Verewigten in der Seele erwachsen, welches ich, noch erfüllt von der Trauer um den herben Verlust, getreulich zu entwerfen versuchen will.

Die äußeren Daten von Schnaase's Leben sind allgemein bekannt; am 7. September 1798 in Danzig geboren, wurde er schon im zweiten Lebensjahre nach Berlin verpflanzt, wohin sein Vater überfiedelte. Dieser, obwohl der einzige Sohn eines alten und angesehenen Handelshauses, hatte die Rechte studirt, sich aber nach der preussischen Befreiung im Jahre 1793 von öffentlichen Aemtern fern gehalten, um sich ausschließlich poetischen und historischen Studien hinzugeben. Seinen Sohn ließ er zuerst durch Hauslehrer, dann hauptsächlich auf Berliner Schulen und Gymnasien unterrichten; die Sommerzeit aber brachte die Familie auf kleineren und größeren Reisen zu, welche sich öfter auf ganze Jahre ausdehnten. Wenn dadurch dem Knaben eine ruhige, stätige Entwicklung erschwert wurde, so mußte die Empfänglichkeit seines Sinnes doch durch so viele neue Eindrücke geweckt werden. Er selbst pflegte, diese Unruhe seiner Kinderzeit bedauernd,

wohl zu sagen, er habe seine Jugendjahre im Reisewagen zugebracht. Als es sich beim Beginn der Studienjahre (1816) um die Wahl des Lebensberufs handelte, entschied sich Schnaase, wie es so oft kommt, für den Beruf seines Vaters und wandte sich der juristischen Laufbahn zu. In fröhlicher Jugendlust genoß er die schöne Studienzeit zu Heidelberg, wurde indeß dort durch die Vorträge Hegel's so mächtig angeregt, daß er dem berühmten Lehrer nach Berlin (1818) zu folgen beschloß. Es war die Zeit, wo Hegel's Philosophie in den Höhepunkt ihrer Ausbildung und Wirkung eintrat. Nicht bloß die begeisterte Jugend, sondern Männer der verschiedensten Lebensstellungen strömten in seinen Hörsaal. In Schnaase regte sich der ihm innewohnende Trieb zu philosophischer Spekulation und gewann jene Ausbildung und Vertiefung, die allen seinen späteren Arbeiten aufgeprägt ist.

Aber neben dem Geist der Spekulation erwuchs eben so mächtig in dem jungen Studenten der Neige die Neigung zu künstlerischer Betrachtung, die jedoch in dem damaligen Berlin keine genügende Nahrung fand. Um so einflußreicher wurde für ihn eine Reise nach Dresden (1819), wo die Meisterwerke der Galerie zum ersten Mal seinem empfänglichen Sinn die weiten Perspektiven der Kunstgeschichte erschlossen. Dennoch hielt er mit vorsichtiger Besonnenheit an dem erwählten Lebensberufe fest, scheute nicht die wenig ansprechende Thätigkeit, in welcher ein junger Jurist sich praktisch zu erproben hat, und gönnte sich erst nach glücklicher Beendigung des letzten Staatsexamens, mit siebenundzwanzig Jahren, eine erste Reise nach Italien. Es war dieselbe Zeit, in welcher Rumohr den Stoff zu seinen „Italienischen Forschungen“ sammelte, deren erster Band zwei Jahre später herauskam. Wenige Jahre früher (1822) war Waagen mit seiner Schrift über Hubert und Johann van Eyck hervorgetreten; Kugler aber schickte sich kurze Zeit darauf durch das Studium der Bilderhandschriften des Mittelalters an, in ähnliche Gebiete der Forschung einzudringen, wovon er 1831 in seiner Dissertation über Bernher von Tegernsee das erste Zeugniß ablegte. So sehen wir der Reihe nach die Männer, durch deren Wirken die Wissenschaft der neueren Kunstgeschichte begründet worden ist, aufzutreten und jeden in seiner Weise zu dem Gebäude beitragen. Die Zeiten waren vorbei, wo man ausschließlich die Antike zum Gegenstande der Schätzung und der Untersuchung gemacht hatte. Die Romantiker erschlossen auf literarischem und künstlerischem Gebiet die früher verkannte und verachtete Kunst des Mittelalters, der christlichen Zeit. Es war damals, wo in Deutschland die Gemäldeammlung der Voisierée's, welche Schnaase noch als Student in Heidelberg kennen gelernt hatte, den Blick für die Schöpfungen des Mittelalters öffnete, wo das Werk über den Kölner Dom den Sinn für die großartigen Baudenkmale jener Zeit weckte. Von dieser Strömung getragen durchwanderte Schnaase Italien, das der Kunstfreund nun nicht mehr mit den Augen der Goethe'schen Zeit, sondern mit dem lebhaftesten Interesse auch für die Schöpfungen eines Cimabue und Giotto betrat.

Während aber jene andern geistesverwandten Männer das Studium des Entwicklungsganges der Kunst zum ausschließlichen Lebensberuf machten, blieb Schnaase nach seiner Heimkehr der juristischen Laufbahn treu und verfaß in verschiedenen Stellungen zunächst in Königsberg, dann in Marienwerder die Obliegenheiten des preussischen Richterstandes, ohne in jenen entlegenen Gegenden irgend eine Nahrung für sein künstlerisches Interesse zu finden. Da brachte ihn der Ausgang der zwanziger Jahre als Prokurator an das Landgericht zu Düsseldorf, wo er bis zu seiner Berufung an das Obergericht 1848 blieb. Hier fand er zum Glück ein Lebenselement, das den innersten Neigungen seines Geistes förderlich entgegen kam. Es waren die Tage, da die neu begründete Akademie unter

Schadow's Leitung ihre erste glänzende Blüthe entfaltete. Lessing, Schirmer, Wendemann, Hübner, Schröder, Th. Hildebrandt, Sohn, Wülke, Köhler und manche Andre standen in der ersten Frische jugendlichen Schaffens. Von der ästhetischen Stimmung jener Tage giebt aber Nichts eine so bezeichnende Probe, als daß ein preussischer Landesgerichtsrath, der freilich Karl Zimmermann hieß, im Bunde mit Felix Mendelssohn die Leitung eines auf rein künstlerischer Grundlage beruhenden Theaters in die Hand nahm. Mußten diese Bestrebungen bald an der Macht der Verhältnisse scheitern, so empfing das ganze Leben doch davon eine erhöhte Stimmung, die einen Augenblick den holden Wahn hervorrufen konnte, als sei es einer Aristokratie des Geistes möglich, das Reich der Schönheit und Poesie auf Erden zu verwirklichen. Nirgends ist diese ideale Stimmung damals so rein, zum Ausdruck gekommen wie in den Dichtungen Zimmermann's. Warme Freundschaft verband Schnaase mit dem Dichter; nicht mindere Anregung erhielt er im Kreise Schadow's und der jüngeren Künstler; seine für den Zauber der Musik innig empfängliche Natur fand in Mendelssohn's Wirken reiche Nahrung; ein inniges Freundschaftsband knüpfte sich damals mit dem edlen Friedrich von Vecchitz. In solchem Kreise mußte Schnaase's fein und tief angelegte Natur sich bald heimisch fühlen, und ein doppelt günstiges Geschick ließ ihn dort auch die sinnesverwandte Befährtin finden, die ein langes Leben hindurch mit dem Auge sorgender Liebe wie eine zweite Vorsehung über seinem Dasein gewacht hat.

Das Leben in künstlerischen Anschauungen mußte in solcher Umgebung ihm zur andern Natur werden; um so eifriger benutzte er die Ferienzeiten zu Ausflügen rheinauf- und abwärts, zu den Denkmälern des Mittelalters, denen er immer mehr seine Neigung zuwandte. Auch die häufigen Berührungen mit der Universitätsstadt Bonn waren von hohem Werth. Namentlich zu Loebell, der durch seine historischen und literargeschichtlichen Studien auf Schnaase anziehend wirkte, gestaltete sich ein Verhältniß freundschaftlicher Art, das sich bis zum Tode des Gelehrten ununterbrochen fortspann. Mit Kinkel, der bald darauf von der Theologie den Uebergang zu der ihm zusagenderen Kunstgeschichte fand, bahnten sich ebenfalls Beziehungen an, und als Kinkel's Schüler, Andreas Simons, damals noch ein junger Student, auf eigene Faust seine verdienstliche Arbeit über die Kirche von Schwarzrheindorf unternahm, suchte Schnaase, begleitet von dem befreundeten Rudolf Wiegmann, den strebsamen jungen Mann auf und ermunterte ihn in seinem mühevollen Werke. Auch aus dieser Begegnung wurde eine Verbindung für's Leben. Besonders Interesse erregte auch Rambour, damals Conservator der Wallraff'schen Sammlung in Köln, dessen ausgezeichnete Kopieen nach den Werken altitalienischer Maler nachmals durch Schnaase's Anregung größtentheils für Düsseldorf erworben wurden. Vor Allem aber lockten die nahen Niederlande, und so machte Schnaase schon im Sommer 1830 kurz vor dem Ausbruch des Aufstandes und zum Theil noch während desselben jene Reise durch Holland und Belgien, von welcher seine „Niederländischen Briefe“ (1834) Zeugniß ablegen. Wenn man diese bedeutende Arbeit mit ähnlichen Reiseberichten anderer Forscher vergleicht, so tritt mit einem Schlage Schnaase's Eigenart in helles Licht. In allen wesentlichen Zügen erkennt man schon hier den Charakter seiner Betrachtungs- und Darstellungsweise, welcher nachmals in dem Hauptwerk seines Lebens zu klassischer Vollendung ausreifen sollte. Wie jeder Reisende geht Schnaase von der Beobachtung des Einzelnen aus, und er war dafür mit einem eben so feinen Sinn als scharfen Blick ausgestattet, der in der Folge durch Uebung immer mehr sich vervollkommen sollte. Aber er bleibt dabei nicht wie die meisten Reisenden stehen; er sucht zum geschichtlichen Zu-

sammenhänge, zu einer tieferen kunstphilosophischen Betrachtung durchzubringen. Einerseits erörtert er als ein Mann, der nicht vergebens die Philosophenschulen seiner Zeit durchgemacht hat, in spekulativer Untersuchung das innere Wesen der Künste; andererseits versenkt er sich in die geschichtlichen Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens, erschafft den Geist der Zeiten, betrachtet den Charakter des Landes, das Wesen des Volkes und zeigt uns, wie die Kunst als die feinste Blüthe dieser Verhältnisse sich langsam und stetig entwickelt. So verbinden sich in seinem ordnenden Geiste die einzelnen Anschauungen einer Reise zu bedeutungsvollen Kapiteln einer Aesthetik der bildenden Künste, und die Kunstgeschichte selbst wird unter seinen Händen zu einem der wichtigsten Zweige der Kulturgeschichte. Man muß lesen, wie er die Landschaftsmalerei, wie er das holländische Sittenbild aus der Art des Landes und Volkes, aus seinen Lebensgewohnheiten, Ueberlieferungen, seiner Geschichte, seiner politischen und religiösen Anschauung erklärt, und man wird gestehen müssen, daß Feineres, Tieferes bis auf den heutigen Tag nicht darüber geschrieben wurde. Und hier tritt denn auch der hohe univervelle Standpunkt seiner Art die Kunstgeschichte aufzufassen gegenüber der heut zu Tage immer mehr zur Herrschaft gelangenden, welche vorzugsweise auf Detailuntersuchungen der Technik hinausläuft, in helles Licht. Die Nothwendigkeit solcher Mikroskopie soll nicht geleugnet werden; aber wer mit solcher bloßen Handlangerarbeit die Aufgabe des Kunsthistorikers für erschöpft ansieht, der ist im günstigen Fall dem einzelnen Steinbauer zu vergleichen, der sich für den leitenden Baumeister hält.

Inzwischen war das Feld der neueren Kunstgeschichte immer rüstiger und vielseitiger angebaut worden. Schon 1837 trat Rugler mit seiner „Geschichte der Malerei“ hervor, welcher 1841—42 sein „Handbuch der Kunstgeschichte“ folgte. Es war ein Wagniß, wie der Verfasser selbst sich nicht verhehlte, einer erst werdenden in vielen Theilen noch unfertigen Wissenschaft bereits mit festen Umrissen die Grenzen zu ziehen; aber das Bedürfniß nach Orientirung wurde bei allen Mitstrebenden, mehr noch bei dem Nachwuchs der Lernenden immer lebhafter empfunden, und so ward zu rechter Zeit in Rugler's Buch eine Handhabe geboten, an welcher die jüngere Generation die nun erst zu einer klar umrissenen Gestalt sich heraushebende neue Wissenschaft zu fassen vermochte. Aber auch Schnaase hatte nicht gefehlt. In seinen Mußestunden sich mehr und mehr mit dem kunstgeschichtlichen Stoffe vertraut machend hatte auch er Vorbereitungen zu einer gesammten Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung getroffen. So erschien denn 1843 der erste Band seiner „Geschichte der bildenden Künste.“ In neidloser Anerkennung widmete er sein Buch keinem Anderen als Rugler, in der Zueignung spricht er das Verhältniß der beiden denselben Stoff behandelnden Werke und damit die Verschiedenheit seiner Auffassung von der Rugler'schen aus. Gegenüber jener kritischen, sammelnden und scheidenden Thätigkeit, welche die unabsehbare Fülle des Einzelnen an einen Faden der Entwicklung reißt und damit nothwendig eine formale, rein artistische Betrachtungsweise zum Ausgangspunkt nimmt, bleibt Schnaase der in den „Niederländischen Briefen“ eingeschlagenen Richtung treu und sucht mit tiefem, geschichtsphilosophischem Geiste die Erscheinungen des Kunstlebens „aus den physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigenthümlichkeiten der Völker abzuleiten und den Prozeß der Durchdringung des Kunstlebens mit den sonstigen Lebenselementen aufzuzeigen.“ — „Die Kunst, so heißt es ebendort, ist die centrale Thätigkeit der Völker, in welcher sich alle Bestrebungen und Gefühle, Geistiges, Sittliches und Materielles am innigsten berühren und sich begrenzen. Sie

giebt daher selbst die Mittel an die Hand, um die Richtung und Kraft dieser einzelnen Potenzen abzumessen und zu bestimmen."

In diesem Sinne durchgeführt mußte Schnaase's Werk eine willkommene Ergänzung zu Kugler's Handbuch werden; je weiter es aber fortschritt, desto höher wuchs mit dem Stoff die Kraft des Verfassers, und so schuf er uns ein Muster tief sinniger Geschichtsbetrachtung, vollkommener Beherrschung des Stoffes und lebensvoller Darstellung, in welcher ruhig abwägender Verstand mit warmer nachempfindender Phantasie harmonisch zusammenfließt. An diesem Meisterwerk der Forschung und Behandlung haben die nachwachsenden Generationen, haben wir alle ohne Ausnahme unsere hohe Schule durchgemacht. So das Einzelne betrachten und im Lichte des Ganzen auffassen, so in den sinnlichen Erscheinungsformen die ewigen Ideen des Schönen und Wahren erkennen, so aus dem tiefsten Born geschichtsphilosophischer Anschauungen schöpfen, so endlich die Summe des Erforschten in durchsichtiger geist- und seelenvoller Darstellung schildern, wie Schnaase gethan, das ist fortan das Ideal für jeden Nachstrebenben geworden. Ohne der künftigen Belehrsamkeit anzugehören, hat Schnaase in seinem großen Werke eine wissenschaftliche That vollbracht, auf welche Deutschland stolz sein darf; ohne die Kunstgeschichte zu seinem officiellen Lebensberuf zu machen, hat er eine Schule herangebildet, die in ihm ihren Meister verehrt. Wer in etwas Tieferem als in bloß technischen Untersuchungen das wahre Wesen der Kunstgeschichte erblickt, wer in den Kunstwerken die Zeugnisse des ringenden Menschengewisses, die Dokumente seiner höchsten Inspirationen und Offenbarungen erkennt, der verdankt diese Anschauung dem mächtigen Einfluß des Schnaase'schen Werkes. Wohl mag eine zeitlang diese ideale Auffassung durch die realistische und atomistische Strömung der Gegenwart zurückgedrängt werden. Ihre Wahrheit behält sie aber doch, und nach dem unabwieslich nothwendigen Durchgang durch eine überwiegend kritische Epoche wird sich schon wieder ein Baumeister finden, der mit ähnlich genialer Kraft das Einzelne zu einem Gesamtplan zu verbinden weiß.

Wollte man nun aber wähen, es habe Schnaase an jener kritischen Ader gefehlt, welche zur Ermittlung und Feststellung der einzelnen Thatfachen erforderlich ist, so würde man schwer irren. In den ersten Bänden seines Werkes, welche das orientalische und klassische Alterthum umfassen, konnte nach dem Plan seiner Arbeit diese Seite seines Geistes noch nicht zur Geltung kommen. Denn hier war es ihm darum zu thun, die allgemeinen Ideen darzulegen und dieselben aus der Fülle des überlieferten und durch lange kritische Forschung gesichteten Stoffes zu illustriren. Wie damals die philosophirende Betrachtungsweise überwog, mußte sie auch bei ihm die herrschende sein. Dennoch ist es sehr beachtenswert, daß er sich von jenem aprioristischen Construiren fern zu halten wußte, welches die philosophische Betrachtung, namentlich unter einem System wie das Hegel'sche, gar leicht zur Folge hat. Noch ganz anders verhielt es sich beim Betreten des mittelalterlichen Bodens. Hier stand die Forschung überall noch im Beginn ihrer Arbeit; hier mußte das Material erst herbeigeschafft, kritisch gesichtet und geordnet werden. Hier trat Schnaase als selbständiger Forscher in die Reihe der Mitstrebenben und bewährte bei allen einzelnen Fragen eine eindringende Schärfe kritischen Blicks, eine strenge Objektivität der Untersuchung, eine unbestechliche Unparteilichkeit des Sinnes, bei der man an die berufsmäßige Gewohnheit richterlichen Abwägens und Entscheidens auf's Wohlthwendigste erinnert wird. Dieser Eindruck wirkt um so erfreulicher, wenn man bedenkt, wie oft subjektive Vereiztheit und Leidenschaftlichkeit in wissenschaftlichen

Streitfragen die Würde der Sache verlegt. Im Gegensatz zu solchen Erscheinungen weht uns aus Schnaase's Darstellung überall eine wahrhaft vornehme Ruhe an, die aber durch einen starken Hauch von Empfindung glücklich vor Kälte bewahrt wird.

Diese Wärme brachte er vor Allem den Schöpfungen des Mittelalters entgegen. Es lag derselben nicht bloß das natürliche Interesse zu Grunde, welches der Forscher stets den noch jugendlichen, aufblühenden Epochen entgegen bringt; auch die tiefreligiöse, ächt christliche Grundstimmung seines Wesens hatte ihren Theil daran. Dennoch verleitete ihn dieselbe nicht, nach der Weise gewisser tendenziöser Lobredner des Mittelalters, jene Epoche in schönfärbender Weise zu schildern. Er bleibt auch hier überall der Mann streng wissenschaftlicher Forschung. Aus seinem erschöpfenden Studium nicht bloß der Kunstwerke, sondern auch der literarischen Erzeugnisse jener Epoche erwächst ihm ein Bild, welches, von den banalen Schlagworten sowohl der Vergötterer, als der Anschwärzer des Mittelalters frei, die Lichtseiten wie die Schattenpartieen gleichmäßig heraushebt und dadurch zu einer Schilderung des Kulturlebens, der treibenden Mächte, der wunderbar verwickelten und widerstrebenden Tendenzen jener Zeit sich gestaltet, wie es so tief sinnig, so lebensvoll nirgendwo in unsrer Literatur zu finden ist. Nur ein von wahrhaft historischem Geist erfüllter großer Geschichtsschreiber vermochte eine solche Darstellung zu entwerfen und durchzuführen. Die fünf Bände seines Wertes, welche ausschließlich der Kunst des Mittelalters gewidmet sind, haben vorzugsweise den Anspruch auf den Ehrentitel einer klassischen Schöpfung.

Inzwischen wurde das Fortschreiten der Arbeit theils durch die Berufsgeschäfte, theils durch die Kränklichkeit, welche die zarte Organisation Schnaase's schon zeitig in bedrohlicher Weise hervorrief, nicht wenig gehemmt. Er gehörte zu den Naturen, welche nur in gewissenhaftester, fast strupulöser Sorgfalt der Detailarbeit ein großes Ganze zu gestalten vermögen. Dazu kam, daß nur unablässige Studienreisen, die er durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, England und Italien wiederholt unternahm, ihm jene Fülle eigener Anschauung verschaffen konnten, die allein die volle Gebiegenheit und Lebendigkeit der Darstellung gewährleistet. Gleichwohl entstanden an kleineren Arbeiten in jener Zeit die schöne Einleitung zur Ausgabe von Schwanthaler's „Kreuzzug Friedrich Barbarossa's“ (1840) und die mustergiltige Schilderung der Kirche von Ramersdorf in Kinkel's Jahrbuch „Vom Rhein“ (1847).

Das Jahr 1848 endete die Düsseldorf'sche Zeit und brachte ihn an das Obertribunal nach Berlin. Hatte in Düsseldorf das künstlerische Element dem Leben sein Gepräge gegeben, so trat in Berlin die wissenschaftliche Richtung in den Vordergrund. In der Kunstwissenschaft erlebte damals die preussische Hauptstadt nicht bloß ihre Glanzepoche, sondern auch die Zeit, wo sie unbestritten als Führerin dastand. Während für die antike Kunst im Kreise der archäologischen Gesellschaft, trotz körperlichen Leidens rastlos thätig, Eduard Gerhard augehend und fördernd wirkte, von Männern wie Panofka, Ernst Curtius, Tölken, Lepsius unterstützt, sammelte der Verein für mittelalterliche Kunst, an dessen Spitze in jugendlicher Frische der greise Waagen stand, in seinen Zusammenkünften Alles, was diesem Zweige der Kunstgeschichte sich zuwandte. Es herrschte hier aber keine Ausschließlichkeit der Richtung, und man traf Männer wie Waagen, Schnaase, Kugler, Gotho, Guhl, von Quast, Straß, Stüler, Erbsam und Andere eben so eifrig theilnehmend unter dem Banner der Antike, wie unter dem des Mittelalters. Wer damals als Jünger der Wissenschaft in diesen Kreis einzutreten das Glück gehabt, wird die Fülle von Anregungen

im zwanglosen Verkehr mit so vielen bedeutenden Männern als unvergessliche Erinnerung für's Leben bewahren. Und Berlin zeigte darin seine stets bewährte Gastlichkeit, daß aus der wissenschaftlichen Verbindung leicht nähere gefellige Beziehungen, ja herzliche Freundschaften hervorzurufen.

Unter den Jüngeren, die damals in diesen Kreis eintraten, nenne ich den zu früh heimgegangenen liebenswürdigen Friedrich Eggers, der in nähere Beziehungen zu Kugler trat, im Auftrage desselben die Denkschrift zur Reorganisation der Kunstverwaltung ausarbeitete und als Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes“, eifrig unterstützt von den tüchtigsten Fachgenossen, einen Ersatz für das eingegangene Gotta'sche Kunstblatt zu bieten suchte. Schnaase betheiligte sich fleißig durch eigne Beiträge, welche hauptsächlich das Gebiet der mittelalterlichen Kunst umfassen. Ich selbst trat damals in diesen Kreis ein, indem ich die Philologie und das Schulfach mit der Kunstgeschichte vertauschte. Es war die Zeit, wo von allen Seiten ein Wetteifer entstand in Erforschung der Denkmale des Mittelalters; es gab damals noch ganze Provinzen Deutschlands, deren Kunstleben genauerer Erforschung harpte. Mit welcher reger Theilnahme begleitete Schnaase alle diese Unternehmungen, an denen er einen so hervorragenden Antheil hatte. Als ich im Jahre 1851 eine mehrmonatliche Wanderung antrat, um die Monumente meiner Heimatprovinz Westfalen zu erforschen, traf ich mit dem verehrten Meister in Driburg zusammen, wo sich derselbe zum Gebrauch einer Badefur aufhielt. Wie glücklich war ich, ihm meine Entdeckungen vorlegen zu dürfen! Mit welcher aufmunternden Güte ging er auf meine Mittheilungen ein! Wie wußte er Muth und Vertrauen durch seinen Zuspruch zu heben! Es war die Zeit, wo die Entdeckung einer noch unbekanntem romanischen Basilika für uns ein Ereigniß war, an welchem alle Fachgenossen lebendigen Antheil nahmen. In Berlin aber concentrirte sich damals das kunstgeschichtliche Streben mehr als anderswo. Schnaase's gastliches Haus war einer der Mittelpunkte, in welchem sich alle Gleichgesinnten zu gefelligem Verkehr zusammenfanden. Unvergesslich ist mir die liebenswürdige Wärme, mit welcher der an Geist und Bildung so hochstehende Mann, unterstützt von der feinsinnigen Gattin, welche mit ihm die Seele dieses harmonischen Hauswesens bildete, auch uns Jüngere in seine Kreise zog und manchmal an der Spitze einer kleinen angeregten Tafelrunde in lebhafter Debatte uns Alle elektrisirte. Und doch begannen damals schon, uns Allen zur schmerzlichen Besorgniß, die ersten Zeichen des Leidens sich auszubilden, das seine späteren Jahre so oft umflort hat. Schnaase wohnte im zweiten Stock des schönen von Hitzig erbauten Hauses des Bildhauers Drake, dicht am Thiergarten. An milden Tagen nahm man dann nach Tische wohl den Rassee auf dem Balkon, der den vollen Blick auf die gegenüber liegenden Gärten der Wilhelmstraße mit ihren alten Baumgruppen gewährte. Es waren schöne Stunden, die dort dem kleinen Kreise in ernstem und heiteren Gesprächen verfloßen. Niemand verließ man das Haus ohne den erquickenden Eindruck von Harmonie, Ruhe und Klarheit mitzunehmen, ohne von dem edlen, von lauterster Humanität durchwehten Wesen dieses seltenen Paares sich geläutert, von dem reinen und hohen Geiste des ausgezeichneten Mannes sich bereichert zu fühlen. Hob er uns zu sich hinauf, so blickten wir nur um so dankbarer voll beschreibener Pietät zu ihm empor. Ich muß überhaupt hier das schöne einträchtige Zusammenwirken aller Elemente dieses Kreises als eine selten im wissenschaftlichen Leben sich darbietende Thatsache hervorheben; denn auch Waagen und Kugler kamen der jüngeren Generation mit gleichem Wohlwollen entgegen, und kein Mißton trübte die Harmonie dieses Zusammen-

wirkens, von dessen Regsamkeit die neun Jahrgänge des „Deutschen Kunstblattes“ Zeugniß ablegen.

Inzwischen war Schnaase's Werk in langsamem, aber stetigem Fortschreiten bis zum fünften Bande vorgerückt, welcher eine der wichtigsten Epochen, die Ausbildung des gothischen Stils, behandelt. In diesem Bande, der eine dem Verfasser besonders am Herzen liegende Epoche schildert, hatte derselbe die volle Höhe der Meisterschaft erreicht. Die Darstellung ist ganz durchdrungen und gefättigt von plastischer Anschaulichkeit. Die Schilderung des Kunstlebens erweitert und vertieft sich, ohne der Schärfe und Bestimmtheit künstlerischer Detailbetrachtung etwas zu vergeben, zu einem großen kulturgeschichtlichen Gemälde. Aber unter all' diesem Schaffen und Wirken begann die zarte Gesundheit Schnaase's immer mehr zu wanken und vermochte die Anstrengungen des Amtes nicht länger zu ertragen. Schon damals gab es eine Zeit, wo die Freunde Tag um Tag für das schwer bedrohte theure Leben zittern mußten. Nur die sorgfältigste und liebevollste Pflege wandte die äußerste Gefahr ab. Doch sah er sich gezwungen, nach mehr als dreißigjähriger Dienstzeit seinen Abschied zu nehmen, um in größerer Ruhe sich seinem großen kunstgeschichtlichen Werke zu widmen.

Um so eifriger blieb er fortan den Interessen der Kunst zugewendet. Er war Mitglied einer beratenden Museums-Commission, welche indeß unter der Verwaltung des Herrn v. Olfers zu einer irgendwie durchgreifenden Wirksamkeit nicht kommen sollte. Auch dem künstlerischen Leben der Gegenwart war er freundlich gesinnt, wie er denn mehrere Jahre an der Spitze des Vereins der Kunstfreunde stand. Zudem sah er mit Betrübniß, wie sehr der Mangel eines bedeutenden geistigen Inhaltes die heutige Kunst zur Veräußerlichung treibe. Von den regelmäßigen Ausstellungen schrieb er einmal: „Wir erwecken dieselben meist ein wehmüthiges Gefühl. Man kann sich an einigen technischen Fortschritten erfreuen, aber man sucht vergeblich nach den geistigen Zielen dieser Technif. Die Kunst wird immer mehr ein hors d'oeuvre, ein gleichgültiges Spiel für müßige Leute. Der Staat kann dafür nicht viel thun; seine Aufgabe besteht nur darin zu erhalten, die technische Ausbildung zu fördern, damit die nöthigen Kräfte da sind, wenn über Nacht der Geist sich einfinden sollte. Alles was wir thun können ist die Sehnsucht nach dem unbekanntem Ertrage, den die Kunst unsrem selbstzufriedenen Wesen gewähren könnte, zu wecken und zu nähren.“ Besonders aber wandte sich sein tiefreligiöser Sinn den Bestrebungen zu, den Gottesdienst der evangelischen Kirche durch die Weiße der Kunst zu heben. Er gehörte zu den Begründern des „Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche“ und rief in Verbindung mit geistesverwandten, befreundeten Männern, mit Karl Grüneisen und Julius Schnorr von Carolsfeld zur Förderung dieser Interessen das „Christliche Kunstblatt“ in's Leben, dessen Redaction er bis an sein Ende angehörte. Die beiden schönen im Druck erschienenen Vorträge „über das Verhältniß der Kunst zum Christenthum“ (1852) und „Bildung und Christenthum“ (1861) sind aus diesen Bestrebungen hervorgewachsen. Zugleich nahm er eifrig Theil an dem Ausblühen der Kunstgeschichte in Oesterreich, trat mit den dortigen Führern der Bewegung, mit Heiber und Eitelberger, in nähere Verbindung und steuerte den seit 1856 erscheinenden „Mittheilungen der Centralcommission“ manch' werthvollen Aufsatz bei.

Im Herbst 1858 ward mir das Glück zu Theil, gemeinschaftlich mit ihm meine erste italienische Reise antreten zu dürfen, an der auch unser gemeinschaftlicher jüngerer Freund Karl von Lützow Theil nahm. In Norfchach trafen wir zusammen und setzten dann

gemeinsam die Reise über Ghr und den Eplügen fort. Ueber Chiavenna, wo wir die ersten Zeugnisse italienischer Kunst begrüßten, ging's weiter an den Comersee, um dort einige Tage zu weilen, im Genuß italienischer Natur und Kunst zu schwelgen und namentlich die alten Denkmäler von Gravedona zu studiren. Köstlich war der Eindruck eines kirchlichen Festes, zu welchem die Landleute von allen Seiten nach der hochliegenden Kirche von Cadenabbia herbeiströmten, um die Früchte des Herbstes der Madonna darzubringen. Wer kennt nicht das Entzücken der ersten italienischen Tage, zumal wenn man sie in fröhlicher Jugendkraft und nun gar an der Seite eines solchen Mannes erlebt. In Mailand rückten wir am Vorabend seines Geburtstages ein und wußten schnell für den feierlichen Tag eine kleine Feier zu improvisiren, die zugleich das Gepräge herzlichster Verehrung und fröhlichen Reisehumors trug. Es folgten dann unvergeßliche Tage in Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Mantua und Verona. Ein Hochgenuß war es, mit ihm kunsthistorische Studien zu betreiben. Sein feiner Sinn, das liebevolle Eingehen auf Alles, die freundliche und anregende Art der Erörterung, die Lebendigkeit der Diskussion, alles das verlieh unsern Wanderungen einen Reiz, dem wir beiden Jüngeren uns mit Begeisterung hingaben. Abends im Gasthose wurde das Gesehene recapitulirt, lebhaft durchgesprochen, mit dem unentbehrlichen und unvergleichlichen Ciceroe Jakob Burckhardt's verglichen, und der Schlachtplan für den folgenden Tag entworfen. Trotz seiner zarten Gesundheit war Schnaase unermüdblich im Wandern, Betrachten, Aufzeichnen und Erörtern. Es war in ihm ein heiliges Feuer, das seine feinen Züge befeelte, aus dem klaren Auge blühte und dem gebrechlichen Körper eine Elasticität und Energie verlieh, welche uns oft in Erstaunen setzte. Sein ganzes Wesen leuchtete auf, wenn es in Veräherung trat mit den großen Schöpfungen der Vergangenheit. Nur wer so glücklich war, ihn in solchen Momenten zu sehen, hat den bezaubernden Eindruck seiner Persönlichkeit in ihrer höchsten Potenz erhalten.

In Verona schieden sich unsre Wege; er schlug die Straße über Venedig zur Heimath ein, uns zog es über Brescia und Genua nach Florenz und Rom. Aber während der Dreivierteljahre meines ferneren Aufenthalts im Süden blieben wir durch regen brieflichen Verkehr verbunden. Während er im Geiste uns zu den unvergeßlichen Stätten begleitete, deren Andenken meine Schilderungen ihm lebendig erneuerten, mußte ich aus seinen Briefen zu meiner Betrübniß erfahren, welche Entbehrungen ihm das rauhe Klima auferlegte. „Indessen, schrieb er damals, sehe ich doch recht deutlich, wie sehr mir die geistige Ruhe des festen Wohnorts nöthig ist, um noch in späten Tagen so manches in dem früheren überbeschäftigten Leben Versäumte nachzuholen, Lücken und Disharmonien meines Wesens herzustellen.“ In demselben Briefe berichtet er von musikgeschichtlichen Studien, zu denen er durch unsre Gespräche angeregt worden war; ich theile die Stelle mit, weil sie am besten beweist, wie bei ihm jede Geistesnahrung sofort in tiefste geschichtsphilosophische Erkenntniß sich verwandelte. „Es ergibt sich, so heißt es dort, aus diesen Studien ein für die ganze Kulturgeschichte überaus wichtiges Resultat oder doch eine Bestätigung und nähere Bestimmung einer sonst schon ausgesprochenen Wahrheit. Ich meine nämlich den Umstand, daß die griechische Musik auf einer unvollkommenen erkannten oder wenn man will beschränkten und verkümmerten Natur beruhte, und daß die Menschheit unter der Herrschaft und Leitung des Christenthums erst dazu gelangen konnte (und wie langsam und mühsam: tausend Jahre ein Tag!) allmählich die wahre Natur, unsere Tonleiter, zu finden, und darauf weiter, zuerst das Allgemeine, Contrapunktische, Mehrstimmige, dann

das Lebendige, Individuelle zu gründen. Die Bedeutung der Scholastik, mit der diese ernste abstrakte Musik Hand in Hand geht, die Verhältnisse der Nationen zu einander gewinnen dadurch neues Licht. — Leider komme ich nun von dieser grauen Theorie gar nicht zur schönen Praxis. In meinen glücklichen Sommerträumen hatte ich gehofft, in diesem Winter etwas Musik hören zu können; aber jetzt ist die Aussicht dazu verschwunden, an abendliches Ausgehen und an die Fährlichkeiten musikalischer Versammlungen ist nicht zu denken, und dabei sind unsre musikalischen Freunde nicht mehr da, die uns selbst in unsre tonlose Stube noch Nachflänge Stern'scher Studien brachten.“

Ich hatte mich längst daran gewöhnt ihm alle meine Pläne und Arbeiten mitzutheilen. Als ich 1853 mein erstes größeres Werk, das Buch über Westfalen, veröffentlichte, welches ich ihm und Kugler widmen durfte, hatte er im Deutschen Kunstblatte dasselbe einer eingehenden Anzeige gewürdigt; seitdem war er mir stets mit Rath und That wie ein väterlicher Freund zur Seite gehanden. Sein Urtheil, eben so einsichtsvoll wie freundschaftlich, eben so gerecht wie milde, war mir bei allen meinen Arbeiten die höchste Instanz. Die Zeugnisse, die er öffentlich mit unerschöpflicher Güte so oft für mein Arbeiten und Wirken abgelegt, waren für mich stets der schönste Lohn. Mit meiner Heimkehr nach Berlin wurde das Verhältniß nur noch inniger. Ich hatte den Genuß, den sechsten Band seines Buches entstehen und fortschreiten zu sehen und durfte manches Kapitel aus dem Manuscript durch den Mund des verehrten Meisters kennen lernen. Im Sommer 1860 ward mir abermals das Glück zu Theil, eine wenngleich kürzere Studienreise mit dem Freunde durch Belgien machen zu dürfen. Wir sahen Löwen, Brüssel, Antwerpen, Gent, Brügge und veräumten namentlich nicht, auch Tournay aufzusuchen, wo uns besonders in den Kirchen und in der Sammlung des Herrn Du Mortier die merkwürdigen Sculpturen der alten dortigen Schule fesselten. Dort schieden sich wieder unsre Wege, und während Schnaase sich heimwärts wendete, setzte ich meine Reise in entgegengesetzter Richtung fort, um Paris sowie das nördliche und mittlere Frankreich kennen zu lernen. Noch einen Winter sollte ich dann mit Schnaase in Berlin verleben. Als ich mich Ostern 1861 losriß, um dem Rufe nach Zürich zu folgen, blieb ich fortan mit ihm nur brieflich verbunden, wobei indeß oft wiederholte gegenseitige Besuche auch den mündlichen Verkehr erneuerten. Schon im Herbst 1861 vereinigte uns eine Reise durch das Salzammergut und Steiermark nach Wien, wo wir mehrere Wochen dem Studium der unerschöpflich reichen Kunstschätze der Kaiserstadt widmeten. Es waren wieder Tage des reinsten Genusses, wie sie auf Erden nur selten beschieden sind. Was irgend in Wien sich mit Kunst und Kunstgeschichte beschäftigte, Eitelberger und Heiber an der Spitze, beieferte sich, den berühmten Meister der Wissenschaft zu begrüßen. Die Herzenswärme, der jugendliche Enthusiasmus des Wiener Naturells offenbarte sich in liebenswürdigster Weise. Sein Geburtstag, der eben noch in die Zeit unseres Aufenthaltes fiel, gestaltete sich zu einem schönen Feste, und ich sehe noch in dem lieben Anlitze die getührte Ueberraschung über all' die Beweise verehrungsvoller Liebe, auf welche der bescheidene Sinn des trefflichen Mannes nicht vorbereitet war. Ein meisterlicher Aufsatz über die österreichische Malerschule des 15. Jahrhunderts, abgedruckt in den Mittheilungen der Central-Commission, war die literarische Frucht dieser Reise.

Inzwischen gestalteten sich die Gesundheitsverhältnisse Schnaase's immer bedenklicher, und der Aufenthalt in dem rauhen Klima Berlins erwies sich auf die Dauer immer gefahrdrohender. Ein längerer Aufenthalt im Süden mußte versucht werden, um den angegriffenen Organismus wieder herzustellen. Im Herbst 1864 trat Schnaase, von seiner

treuen Lebensgefährtin begleitet, die ihm auch auf Reisen meistens zur Seite blieb, die Fahrt nach Italien an. Als er sich auf der Durchreise einige Tage in Zürich aufhielt, sahen die Freunde nicht ohne Besorgniß ihn scheiden. Vorher hatte er noch die Freude erlebt, mit dem siebenten Bande seines Werkes den Schluß des Mittelalters vollendet zu sehen. Einundzwanzig Jahre hatte die Ausführung dieser großartigen Arbeit in Anspruch genommen. Ueberbeugt von mancherlei Leiden, die den Fortgang wohl hemmen aber den Muth des Verfassers nicht erschütterten konnten, hatte er seine große Lebensaufgabe in einer Weise gelöst, daß selbst das schärfste Auge keine Spuren von Ermattung oder Unsicherheit zu bemerken vermochte. Wohl durfte er sich nun einige Ruhe gönnen. Er wandte sich zuerst nach Mentone, dann zu längerem Aufenthalte nach Rom, wo er zwei Winter hindurch bei aller Vorsicht doch am künstlerischen Leben der Vergangenheit und Gegenwart regen Antheil nahm. Diesem Aufenthalte verdanken wir das geistvolle Reliefbild, in welchem Joseph Kopf die ausdrucksvollen Züge Schnaase's wiedergegeben hat, und dessen Nachbildung diese Zeilen an der Stirn tragen. Im Frühjahr 1866 trieb ihn aber das Bedürfniß, mit dem geistigen Leben der Heimath in engerer Verbindung zu bleiben, nach Deutschland zurück. Er kam grade zur rechten Zeit, um an den beginnenden großen Umgestaltungen des Vaterlandes freudig erregten Antheil zu nehmen. Noch einmal versuchte er es sodann mit einem Aufenthalt in Berlin; allein der rauhe Winter bannte ihn völlig an's Haus und legte ihm solche Entbehrungen auf, daß der Plan einer Verlegung des Wohnorts nicht mehr abzuweisen war. Die Wahl fiel auf Wiesbaden, und im Herbst 1867 fand die Uebersiedelung statt. Da ich inzwischen einen Ruf nach Stuttgart angenommen hatte, waren wir uns räumlich wieder näher gerückt, so daß mir in den letzten Jahren wiederholt das Glück zu Theil ward, mit dem verehrten Freunde zusammen zu treffen und an seinem Geistesleben näheren Antheil zu nehmen.

Nachdem sich in früheren Jahren zuerst ein ihm befreundeter Franzose, Germain, sodann Sabatier die Aufgabe gestellt hatten, Schnaase's Werk in's Französische zu übertragen — ein bis jetzt leider nicht zur Verwirklichung gekommener Plan, — hatte sich schon seit geraumer Zeit die hocherfreuliche Nothwendigkeit einer zweiten Auflage seines Buches herausgestellt. Hatte dasselbe in die weitesten Kreise hinein seine Wirkung gethan, so bot sich nun dem Verfasser die erwünschte Gelegenheit, die großartigen Bereicherungen und Umgestaltungen, welche die Kunstgeschichte namentlich auf dem Boden des Orients erfahren hatte, seinem Werke zu Gute kommen zu lassen. Eine Reihe jüngerer Fachgenossen fand sich gern bereit, dem Meister die Arbeit zu erleichtern, doch behielt er selbst bis in's Kleinste hinein Alles so im Auge, daß dem Ganzen das ursprüngliche Gepräge und die Harmonie gewahrt blieb. Unermülich bewährte sich auch hier die gewissenhafte Sorgfalt, welche sein ganzes Wirken und Schaffen auszeichnete. Dennoch vermochten die Freunde kunstgeschichtlicher Forschung ein Bedauern darüber nicht zu unterdrücken, daß diese neue Arbeit den weiteren Fortgang des Buches so lange verzögerte. Wußten wir doch, daß von dem achten Bande, welcher mit den van Eyck's beginnen und das ganze fünfzehnte Jahrhundert umfassen sollte, bedeutende Partien so gut wie fertig lagen und nur einer letzten Redaction bedurften. Zur Mithilfe an dieser Arbeit hatte sich schon ein jüngerer Fachgenosse bereit erklärt. Aber beide Arbeiten neben einander durchzuführen wäre für die langsam aber stetig abnehmenden Kräfte Schnaase's verhängnißvoll geworden. So mußten wir denn unsre Ugebuld mäßigen und uns vielmehr freuen, daß seine Feder immer noch im Stande war, sich an den hervorragenden Ereignissen und Ereignisse

des künstlerischen Lebens thätig zu betheiligen. Wo es galt, ein neues literarisches Unternehmen zu fördern, da stand seine verehrte Gestalt neben den Jüngeren in erster Linie. Wie er die „Receptionen für bildende Kunst“ mit einer Reihe geistvoller Aufsätze unterstützt hatte, so waren die Blätter unserer Zeitschrift dankbare Zeugen seiner unablässigen Thätigkeit. Seine Aufsätze über die byzantinische Kunst, über die italienische, französische und deutsche Renaissance, über Nicola Pisano gehören zu den gebiegensten Arbeiten dieses Gebietes und dürfen in einer zu veranstaltenden Sammlung seiner kleineren Schriften nicht fehlen.

Im Jahre 1868 erlebte er mit uns den Schmerz, den noch rüstigen Restor unserer Wissenschaft, Waagen, auf einer Studiereise plötzlich vom Tode dahin gerafft zu sehen. Er gab in diesen Blättern durch einen schönen Nachruf Zeugniß von seiner Verehrung des langjährigen Studiengenossen. Immer einsamer wurde es. Zehn Jahre früher war Kugler heimgegangen. Guhl, Mübller, Eggers, Gottho folgten nach. Der alte Kreis der Fachgenossen, welcher einst Berlin zum Mittelpunkte kunstwissenschaftlicher Bestrebungen gemacht hatte, war durch den Tod gelichtet und durch mancherlei Schicksale aufgelöst. Immer noch hielt Schnaase trotz seiner wankenden Gesundheit sich aufrecht, und die wunderbare Elasticität seines Geistes siegte stets von Neuem über die Gebrechlichkeit des Körpers. Im Herbst 1871 ließ er sich's nicht nehmen, trotz der schon vorgedrücktten Jahreszeit die Halbeinausstellung in Dresden zu besuchen und in einem größeren Aufsatz voll Feinheit und Besonnenheit des Urtheils, abgedruckt in der Zeitschrift „Im neuen Reich“, die Ergebnisse seiner Untersuchungen wiederzulegen. Aber die Krausheit der Bitterung zog ihm eine Verschlimmerung seines Leidens zu, welche sich bis tief in den Winter hinein geltend machte und erst den milderen Lüften des Frühlings zu weichen schien. Dennoch war er mit bewundernswürdiger Spannkraft unablässig bemüht, sich neue Anschauungen zu verschaffen und den ungewöhnlichen Umfang, den seine Autopsie auf dem künstlerischen Gebiete gewonnen hatte, stets weiter auszubehnen. Wie er 1869 die internationale Kunstausstellung in München besucht hatte, so regten ihn Mittheilungen über eine von mir ausgeführte südwestdeutsche Studienreise im Herbst 1871 zu einer beschwerlichen Fahrt nach Donaueschingen, Constanz, Stein am Rhein, Solothurn, Basel, Colmar an; ja noch im Sommer 1872 benutzte er einen längeren Landaufenthalt in Cannstatt, der uns wieder die Freude eines aufbauenden Verkehrs gewährte, zu einem Abschieder nach Tiefenbrunn, um die merkwürdige Altartafel des Lucas Moser aus eigner Anschauung würdigen zu können. Damals war es besonders der tägliche Austausch mit seinem hochgeschätzten Freunde Grüneisen, der ihn erquickte. Es waren schöne inhaltsvolle Tage, denen auch die Weihe der von Schnaase innig geliebten Musik nicht fehlte; denn im Hause Julius Stochhausen's, welchen Schnaase damals den Seinigen nennen durfte, wurden uns wiederholt Genüsse seltenster Art bereitet.

Dennoch mußte er selbst sich schließlich der schmerzlichen Ueberzeugung fügen, daß fortan solche Ausflüge und Studienreisen zu viele Gefahren mit sich brächten, und daß selbst die bis dahin stets durchgeführten Erholungsreisen und Kuraufenthalte im Sommer eingeschränkt werden mußten. Während klingen in den Briefen der letzten Jahre die sanften Klagen über die stets abnehmende Lebens- und Arbeitskraft, über die geistige Vereinsamung und die körperliche Hinfälligkeit. Und dennoch bis zum letzten Augenblick ein unablässig treues Schaffen, wenn es auch ein fortwährendes Ringen mit den schwersten Gemüthlichen war. In der Isolirtheit des Wiesbadener Aufenthalts, fern von den Ein-

drücken und Anregungen größerer Lebenskreise, war es dem Leidenden eine besondere Erquickung, wenn dann und wann Freunde und Fachgenossen zu vorübergehendem Besuche kamen. Mir selbst war es Bedürfnis, so oft es die Verhältnisse gestatteten, bei ihm einzusprechen und die einst so häufigen Stunden wissenschaftlichen und freundschaftlichen Austausches zu erneuern. In den letzten Jahren gestattete selbst das milde Klima Wiesbadens dem Leidenden nur selten noch im Winter einen Ausgang; meistens mußte er Monate lang das Zimmer hüten. Es verging aber kein Winter, wo ich nicht wiederholt zu kurzen Besuchen das liebe Haus betreten hätte, welches durch die ärtlichste Sorgfalt ihm zum behaglichen Asyl gemacht wurde. War doch seine ganze Existenz ein Wunder, welches nur die sorglichste Gattenliebe zu bewirken vermochte, indeu sie das theure Leben der stetig fortschreitenden Krankheit zum Trost zu verlängern wußte. Doch hatte der letzte Winter durch rasch auf einander folgende Todesfälle geliebter Personen, namentlich seines alten Freundes Uechtrig, das zarte Gemüth Schnaase's auf's heftigste erschüttert. Ende Januar war ich in Wiesbaden; um Ostern wiederholte ich meinen Besuch und durfte mich noch einmal des Verkehrs mit diesem feinen und tiefen Geiste mehrere Tage hindurch erfreuen. Ich fand ihn trotz aller körperlichen Leiden, trotz mehrmonatlichen Hausarrestes geistig frisch und angeregt. Da der Abschluß der neuen Auflage in nächster Zeit zu erwarten stand, war die Ausarbeitung des achten Bandes wieder wie schon oft vorher ein Hauptgegenstand unserer Unterhaltung. Schnaase wünschte den Augenblick herbei, wo er die letzte Hand anlegen und die Schilderung des 15. Jahrhunderts zur Vollendung bringen könnte. Da ich ihn früher schon hinfälliger gesehen hatte als dieses Mal, so schied ich in der frohen Hoffnung, daß sein theures Leben uns auch noch ferner erhalten bleiben würde. Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Sieben Wochen darauf, am 20. Mai, nahm ein sanfter Tod ihn von hinnen. Nach langem schwer durchkläpftem Winter hatte er die ersten milden Frühlingstage wieder im Freien im erquickenden Strahl der Sonne vor dem auf einem sanften Hügel, dem Adolphsberg, mitten im Grün gelegenen Häuschen, das er zuletzt bewohnte, verleben dürfen. Am Pfingstmontag traf ihn im Beisein Kekulé's, dessen Besuch ihn zuletzt noch erfreute, ein leichter Schlaganfall; zwei andere folgten, die am dritten Tage seinem Leben ein Ende machten. Am Trinitatissonntag, den 23. Mai Nachmittags, trugen sie seine sterbliche Hülle in den sonnigen Frühlingstag zur ewigen Ruhe hinaus, und der Künstlerverein legte ihm zu der Palme den wohlverdienten Lorbeer auf das Grab. Nicht bloß die Kunstgeschichte hat an ihm einen ihrer größten Meister und werthtätigsten Begründer verloren; er war auch einer der seltensten, reinsten und edelsten Menschen, ein vornehmer Geist, ein fledenloser Charakter, liebevoll und treu, warm theilnehmend, nur das Höchste erstrebend, in Rath und That hilfsbereit. Und nicht das Geringste war, daß er während langjähriger Leiden die sanfte Milde, die verklärte Harmonie seines Wesens durch stille Gottergebenheit sich bewahrt hatte. Nicht bloß jene Leiden, sondern mehr noch die stete Arbeit des Denkens hatte seinen Zügen etwas Durchgefligtes, Verklärtes, seiner zarten kaum mittelgroßen Gestalt etwas Aetherisches gegeben, so daß das Irdische nur eben noch so viel Theil an ihm hatte, um dem übermächtigen Geiste als Hülle zu dienen. Unvergleichlich klar und licht war das sanfte Feuer seines Auges, herzgewinnend und durch reine Güte bezaubernd sein ganzes Wesen. Nicht vergebens hatte er sein Lebenlang die Welt harmonischer Schönheit zu seinem Studium gemacht: er hatte sich selbst daran zu lauterster Humanität durchgebildet.

W. Lübte.



Ansicht von S. Gimignano. Nach Nebaldi de Firenze.

Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

VI.

Foggibonni.

Die Bahn nach Empoli führt, bald nachdem sie Siena verlassen, in ein grünes, saftiges Thal hinab, das mit seinen zahlreichen Villen, seinen schlanken, lustigen, am Ufer der Staggia und Elsa hin aufmarschirenden Eichen und Pappeln einen recht munteren Eindruck gewährt. In Foggiponni, einem freundlichen, gar nicht unsauberen Marktflecken, stieg ich aus, um dann gen Westen quer durch die Berge nach Pisa zu wandern. Vorher aber besuchte ich das benachbarte Kloster S. Lucchese.

Dort befindet sich im Schiffe der Kirche ein Altarbild von Pinturicchio: Christus erscheint der Maria als Gärtner. Die Figur desselben ist in der gewohnten Peruginomanier gehalten; aber ein neuer Typus, ein Fortschritt zeigt sich in der Gestalt der knieenden Maria. Die lebendige Bewegtheit, der ersaunte, andächtige Ausblick, die frei stilisirte, prachtvolle Draperie und im Einklang hiermit der Wellenschwung des blonden, über den Rücken stürzenden Haares: alles dies manifestirt sich als eine ganz bestimmte, frische Inspiration, wie sie dem geschäftigen Meister selten passirt. Vielleicht ist doch hier ein unmittelbarer Einfluß Raffael's mit im Spiel; besonders das Antlitz und die weiche Bildung und Bewegung der Arme erinnern an dessen naive, edle Auffassung. Gewiß, wenn man annehmen darf, daß Pinturicchio mit Raffael in der Dombibliothek zu Siena gearbeitet, so hat man bei dieser Figur dasselbe Recht.

Gegenüber diesem Bilde befindet sich ein Terracotta-Altar aus der Kobbiaschule (v. J. 1514). Eine etwas ältliche Madonna mit Kind und Heiligen, darüber Medaillons mit Bischöfen, im aufgesetzten Bogengiebel eine Krönung Mariä mit „Musikbüchchen“ und Heiligen. Am meisten Anmuth haben die Figürchen der Predella. Für sich betrachtet, sind die einzelnen Ornamente allerdings recht zierlich; aber das Ganze ist doch decorativ überladen.

Als ich nun, um nach Weiterem zu schauen, auf den stillen, grasüberwachsenen Klosterhof heraustrat, kam zum Thore der Priester der Kirche herein, nach welchem ich schon bei meiner Ankunft vergebens gefragt hatte. Ein langer, zaunrüder, fast todenhafter Mann mit unendlich gutmüthigem Gesichte, den ich sogleich wieder erkannte; ich

hatte ihm zugehört, wie er in Poggibonfi auf dem Markte einer Bäuerin Hühner abkaufte. Er führte mich sofort, nachdem er seine zwei Hühner, die er an den Flügeln selbst heraufgetragen, der Hauserin übergeben hatte, in das kleine, aber wohlgestaltete Refektorium, welches uns mit einem kräftigen Weingeruche empfing. Es hatten nämlich noch vor kurzem hier Fässer gelegen, angefüllt mit dem wohlbeleumdeten Wein des Klosters; mein Begleiter aber hat sie der Kunst zuliebe wegschaffen lassen.

Die theilweise aufgedeckten Wandgemälde dieses Raumes sind laut Inschrift ein Werk des Gerino da Pistoja, eines ziemlich untergeordneten Nachtreters des Perugino, gemalt im Jahre 1513. Trotz der konventionellen Flüchtigkeit der Darstellungsweise



Stadtbild von S. Gimignano.

ergöhte mich doch die naive, ächt italienische Auffassung des Wunders der Fische und Brode. Das Volk, in einem weiten Bogen herumstehend, die Mädchen mit weißen Tüchern auf dem Kopf, die baufestflochtenen Brodkörbe, das Alles erinnerte mich sogleich an den Markt, den ich vor einer halben Stunde in Poggibonfi gesehen. Die Körbe sind hier genau so dargestellt, wie sie heute noch, also drei und ein halb Jahrhundert später, vom hiesigen Landvolke geflochten werden.

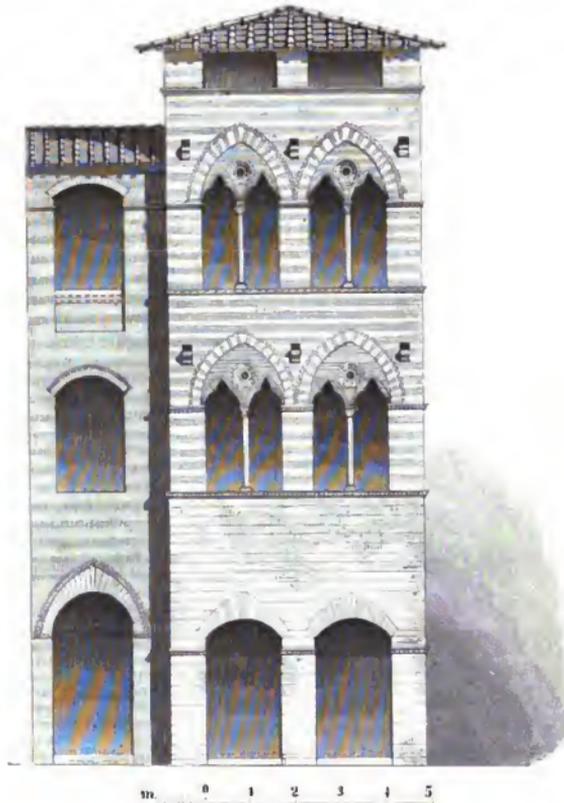
Ein anfänglich ebener und kurzweiliger, bald aber mühsam und monoton sich hinanschlingender Weg führt nach dem Städtchen

S. Gimignano

empor, das in fremdartiger Silhouette, Thurm an Thurm, rundummauert, wie ein Stüd aus einem altsienesischen Bilde herabgrüßt. Jenes Bergstädtchen, welches Taddeo Bartoli im Hintergrunde seines Wandgemäldes der Auferstehung Mariä im pal. pubblico zu Siena (vgl. S. 71 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift) gemalt hat, ist ganz ähnlich.

Kommt man näher dem wohlgedehlichen Gartenfranze, so erscheint der Ort wie eine liebliche Zufluchtsstätte in der grauen unwirthlichen Bergwildniß, und es leuchtet ein, warum er „castello florido“ genannt wird.

Ein altes ehrwürdiges Thor, von Epheu und Capern überwuchert, empfängt den Wanderer, und er gewinnt nun in den vollarmen Gassen ein ungleich reineres Bild jenes



Westbild der Thurm in S. Ortignano.

ursprünglichen Zeitgepräges, als die launisch übersutheten, knuterbunten Städte an der großen Heerstraße zu bieten vermögen. Renaissance gibt es wenig. Man sieht meist zweitheilige gothische Kleeblattfenster mit Trennungssäulchen, von einer Spitzbogenwölbung eingefasst, natürlich nur an besseren Häusern. Solche waren auch in der Regel mit Thürmen versehen. In der Jugendblüthe der Stadt, im Mittelalter mögen wohl an die fünfzig Häuser ihren Thurm besessen haben. Man weiß, daß im XVI. Jahrhundert noch

deren fünfundzwanzig existirten. Jetzt sind noch elfe übrig, welche gleichwohl eng genug nebeneinander in die Luft ragen, um auf den ersten Blick den Eindruck eines anachronistischen Phänomens zu machen.

Der ungegliederte, topflose Schaft dieser Thürme steigt unvermittelt aus der Fronte der Häuser, wie man dies am Thurm des palazzo pubblico in Florenz und Siena kennt. Nur ist man hier nicht so weit gegangen, den Thurm als bloßen Aufsatz auf die Zinne des Hauses zu setzen und unbekümmert unter ihm die Fensterreihe fortlaufen zu lassen. Das Material, woraus sie aufgeführt, Travertin oder Backstein, ist vom unablässigen Hauche der Jahrhunderte so verwittert, vergraut und verbräunt, die einzelnen Stücke sind so dicht und genau zusammengefügt, so gleichmäßig übermeißelt, die meistens fensterlosen Wände so glatt, daß man von Weitem glauben möchte, jeder Thurm besteye aus einem einzigen Stück Stein.

Dem Rathsaale des palazzo pubblico, dessen 53 f. hoher Thurm die übrigen nur um Weniges überragt, galt mein erster Besuch, dem nachdenklichen Raume, wo einst Dante als Abgeandter von Florenz den Podestà der Stadt zur Unterstützung des toskanischen Bundes beredet hat. Ich ließ mich, da der Enstode zum pranzo strebte, einsperren und konnte nun eine ruhvolle Betrachtung, eher akkompagnirt als gestört von dem Summen und Scheibentrommeln einer großen Hornisse, den alten Gemälden widmen, welche die Pietät der Bürger hier erhalten und vereinigt hat.

Das Wichtigste ist hier ein großes Temperagemälde von Lippo Memmi (v. J. 1317), die Stadtmadonna, eine Imitation der Sieneßischen Stadtmadonna von Simone Martini. Obgleich es laut Inschrift i. J. 1467 von Benozzo Gozzoli restaurirt ward, ist doch das ursprüngliche Gepräge des Meisters Lippo noch völlig offenbar. Die Anordnung ist ganz ähnlich dem genannten Bilde des Simone; nur daß die Engel und Heiligen hier sämtlich stehen. Knieend ist allein der podestà Mino de' Tolomei dargestellt, eine interessante Portraitprobe jener Zeit. Eine Photographie der Stadtmadonna in Siena, welche ich mitgenommen, belehrte mich, daß hier die Haltung von Mutter und Kind dieselbe, daß besonders ihre Draperie völlig identisch ist.

An den Figuren der andächtigen Umgebung finden sich einige große Gewandmotive, besonders die grandiose Gestalt des Petrus fällt hierdurch auf. Dazu gesellt sich ein Genuß im Kleinen, die Beachtung der ungemein fleißigen, sorgsamen Ausführung im Detail, der Stickereien u. A.

Acht altsieneßisch sind die feinen, delikaten Hände, welche alle Gegenstände nur behutsam und vorsichtig zu berühren scheinen. Die Finger sind meist so dargestellt, daß ihre schmalen Spitzen zusammenlaufen, während sie in der Mittelpartie in einer wegen der mangelhaften Verkürzungskunst krampfhaften Weise, wie Spinnensfüße, auseinandergespreizt erscheinen. Bezeichnend für Lippo ist auch eine häufig wiederkehrende etwas gezwungene Beugung im Handgelenke.

Maria's Gesicht ist so verblaßt, daß es kaum eine bestimmtere Ahnung seiner ursprünglichen Form gewährt. Die Typen der Engelsköpfe sind denen Simone Martini's ähnlich; aber die Augen sind schmaler geschlitzt, die Waden dicker bis zur Gebrausenheit. Dies giebt der sensiblen Zartheit ihres Ausdrucks etwas Weichliches, ja zuweilen eine Beimischung von Dummheit. Nicht so die martigen Mannes-



typen des Bildes; z. B. die Gestalt des Petrus ist von einer realistischen Festigkeit und Bastanz, um welche es dem Genossen und Vorbilde des Malers, dem Meister Simone Martini, nur selten zu thun ist. Lippo Memmi erscheint hier überhaupt in einem gewissen Sinne männlicher als jener, aber auch dumpfer und ungeistiger.¹⁾

Ebenda ist, getrennt in zwei Rundbildern, eine Verkündigung von Filippino Lippi (c. 1458—1504). Der Typus des Engels erinnert, wie so manches Andere von seiner Hand, an Botticelli; er ist jedoch etwas nüchterner. Die Gewandung ist stark gebauscht und gemahnt mit ihren geschlängelten Lichtern schlammartig. Auch in der Neigung für Noth zeigt sich der Einfluß Botticelli's. Sehr frei und flott im Vortrag sind die Flügel des Engels, deren bunte Federn in koloristisch wohlwirkenden Farben spielen. Maria ist häuslich aufgefaßt, in einem behaglichen Zimmer sitzend, durch dessen geöffnete Thüre ein Stück Landschaft sichtbar ist. Sie blickt mit etwas herber Miene vor sich nieder. Der ganze obere Theil ihrer Figur ist fleißig und gut gemalt und, abgesehen von dem etwas hervorstreichenden Gelb des Gewandfutters, wohlthuend im Farbenverhältniß. Inbessen liegt auf beiden Bildhälften ein kühler Hauch, der nicht die angenehme Ruhe hat, wie in den Gemälden des Fra Filippo. Filippino vermag überhaupt nur selten zwischen der Farbenwahl seines Vaters und jener Botticelli's eine reine Vermittlung herzustellen.

Beachtenswerth sind weiterhin zwei archaische Bilder von Taddeo Bartoli mit einzelnen wohlgefälligen Gestalten und eines von Pinturicchio mit lieblicher Maria, aber höhern drapirtem Christus.

Auf demselben thurmreichen Platze, wo das Rathhaus, steht auch der Dom, erbaut im XI. Jahrhundert, umgebaut und erweitert im XV. und auch vielfach modern restaurirt. Die alte Zeit begrüßt uns wahrhaft erst in den Ausschmädungen des Innern.

Im rechten Seitenschiff ein großer Frescocyclus von Varina (c. 1381), das Leben Jesu darstellend. Varina ist ein muthmaßlicher Schüler von Simone Martini, wie sich aus manchen Zügen dieser Fresken schließen läßt; aber daneben finden sich andere vor, welche auf Einwirkung der Giotto-Schule hindeuten. Der Maler ist wesentlich ein Erzähler, dem es vor Allem um Deutlichkeit zu thun ist. Die Gestalten sind vorherrschend lang gebildet und fahrig bewegt. Manches ist ziemlich drastisch, z. B. das Verhör von Kaiphas, wo ein Kerl dem Heiland eine Ohrfeige hinhaut. Kaiphas selbst ein herrlicher Greis mit weißem Bart und Haupthaar, der in feuriger Bewegung sein Gewand zerreißt. Im Bilde der Kreuzigung ist besonders die Körperwindung des unbefertigten Schächers ungewöhnlich kühn. Auf den Schildern der römischen Soldaten steht mit tendenziöser Deutlichkeit: S. P. Q. R. Ganz großartige Draperie zeichnet das Fresko

1) Das Triptychon in der Münchener Pinakothek, welches im Wargstaff'schen Katalog (Nr. 1143) dem Taddeo Bartoli, von E. Förster im Texte seiner „Denkmale der ital. Malerei“ (Bd. II, Taf. III) ebendemselben, dagegen in der Inhaltsangabe hierzu ersannlicher Weise dem Vecchietta zugeschrieben wird, in welchem jedoch Grove u. Cavalcajelle (Gesch. d. ital. Mal., Bd. II, S. 272) viel Ähnlichkeit mit den Werken des Maddus Geddartelli, eines muthmaßlichen Gebrüders des Simone Martini, und denen des Lippo Memmi finden, erschien mir nach meiner Rückkehr aus Italien auf den ersten Blick als ein Werk des Letzteren und zwar als das ansagezeichnendste, das mir bisher von seiner Hand bekannt geworden. Die oben beschriebenen Typen, die sichergestalt nur diesem Maler eigen sind, finden sich hier wieder. Die streng schematische Komposition ist ein Gemeingut der altflorinischen Malerei und wirkt selbst noch bei den vorzigen Quattrocentisten nach. Von der sehr bedeutenden Assunta in der Akademie zu Siena (Nr. 59) vergleich ich eine kleine Skizze mit der in München, und es ergab sich für die maßgebende Hauptgruppe (Maria mit den Engeln) eine völlig bedende Uebereinstimmung, wie sie in dem Grade sonst wohl kaum vorkommen wird.

aus, welches die Erscheinung Christi vor den Jüngern darstellt. Das Bedeutendste aber in meinen Augen ist die Auferweckung des toten Lazarus. Mumienartig eingewickelt, steht er aufrecht da und schlägt das geisterhafte Auge gen Christus auf. Lazari Schwester, Maria, welche sich vor ihm niederwirft, ist in ihrem andachtsfrohen Schrecken, im großen Zuge ihrer Gewandung von ergreifender Wirkung. Der auferweckende Heiland hat hier etwas Dämonisches; das unheimliche Räthsel der Lebenslust, das im Auge des Erwachten gleißt, es erscheint in seinem Auge durchsichtig und besiegt. Er sieht aus wie ein Zauberer, unerforschlich, fremd, und wie von einem leisen, frohlockenden Triumphe erfüllt. Ein höchst frappantes Bild. Wie haben sich doch diese Alten in die heilige Geschichte verkehrt mit all ihrer Leidenschaft und Gefühlssähigkeit, und trotz dem Festhalten an der traditionellen Schilderungsweise wie hat doch jeder wieder so neu und eigenthümlich die vielgemalten Scenen belebt und in ihrem ganzen Gewichte an's Licht gehoben!

In der letzten Kapelle dieses Seitenschiffes, der cappella di S. Pina, finden wir zwei meisterhafte Wandgemälde von Domenico Ghirlandajo (v. J. 1484). Das eine stellt die Krankheit der Heiligen dar. Sie liegt auf einem kräuterbedeckten Brett und blickt müd in die Luft empor, wo ihr ein Papst als Vision erscheint. Sie ist eine schmale Mädchengestalt, nicht eben schön, aber sehr zart und ernst. In einem wirksamen Kontrast hiezu stehen zwei gräuliche alte Wärterinnen. Der Vortrag ist breit und einschichtig, die Farbestimmung grau, ernst, kühl. Das Ganze von großer, strenger Einfachheit.

Auf der andern Wand die Todtenseier in einem Renaissancechor. Links und rechts davon sieht man S. Gimignano mit seinen Thürmen. Die Scene ist nun ganz rührend gerade vermöge der unpathetischen, rituellen, gemessenen Haltung der Umstehenden. Der Kopf der Heiligen, welche auf einer Bahre zur Schau liegt, ein wahres Meisterstück freien und sichereren, liebevollen Vortrages. Unter den Priestern und Leidtragenden weitere ausgezeichnete Portraitköpfe. Die drei Knaben, deren einer den Fuß der Todten küßt, sind von einer entzückenden Naivität und Lieblichkeit. Sämmtliche Figuren ganz absolut für sich, rein bildlich, vollkommen anschaulich, kein Schatten von anspruchsvoller Reizwirkung. Und dieselbe ungezierte Weihe, welche diesen Gestalten eigen ist, erfüllt als Grundton das Ganze des Bildes. Färbung und räumliche Konstellation, Alles ist wie getränkt und gehalten von einem weichen und dennoch starken, großherzigen Ernste. Weide Fresken erinnern lebhaft an ihre Geschwister in S. Trinita zu Florenz.

Fresken im Mittelschiff von Taddeo di Bartolo und Benozzo Gozzoli, andere im linken Seitenschiff von Bartolo di Fredi sind theils wegen vielfacher Uebermalung und Beschädigung, theils wegen ihres apprehensiven oder oberflächlichen Gepräges von geringem Werth und geben keine gute Vorstellung von der Eigenart und Fähigkeit dieser Künstler.

Dagegen finden wir von den beiden letzteren treffliche Arbeiten in der Kirche S. Agostino. In der Kapelle rechts vom Hochaltar hat Bartolo di Fredi (1366) eine Geburt Mariä gemalt in der Auffassung und Anordnung, wie wir sie von P. Lorenzetto's Bilde in der Donjakristei zu Siena kennen. Die heilige Anna im Bett, gut verkürzt. Eine Wärterin kommt zur Thür herein mit „pollo lessso“ (gesottenem Huhn). Im Vordergrund zwei Wärterinnen mit dem Kinde beschäftigt; links der heilige Joachim, dem sich ehrfurchtsvoll ein Diener nähert.

In einem Altarbilde (v. J. 1464) stellt B. Gozzoli den heiligen Sebastian dar, wie er das von der Pest geplagte Volk von S. Gimignano in Schutz nimmt: die Pest ist

durch Blitze veranschaulicht, welche der Heilige in seinem Mantel auffängt. Christus und Maria stehen fürbetend zu beiden Seiten. Unter der betenden Gemeinde zu den Füßen des heiligen Sebastian sind einige gute Charakterköpfe. Aber das Ganze ist von mittelmäßiger Wirkung, besonders wegen der allzu starken Konturen und wegen des widerlich starken Gegensatzes von Licht und Schatten.

Den Chor der Kirche hat Benozzo Gozzoli (1464/65) mit einem großen Freskenzyklus geschmückt, welcher das Leben des heiligen Augustin schildert.

Gleich im ersten Bilde zeigt er seine ganze muntere Natur: der kleine Agostino wird von seinen Eltern dem „magistro grammatico“ übergeben. Der Beschauer ist auf eine ächt italienische Renaissancestraße versetzt. In einer offenen Halle wird Schule gehalten. Ein Knabe, der von einem etwas größeren beim Rücken festgehalten wird, bekommt soeben von dem gestrengen Schulmeister auf den entblößten Altermwerthesten eine Tracht Schläge. Störend ist nur die etwas steif und kleinlich behandelte Draperie, wie an den meisten übrigen Bildern. Die thronenden Heiligen oben in den Lunetten haben die breite Abflufung des Untergewandes mit eigenthümlich geschupptem und gestricktem Gefälle, die uns auch von anderweitigen Malereien Benozzo's geläufig ist.

Sehr achtenswerth sind die vielen festen Porträtköpfe, besonders in Nr. 2: Aufnahme Augustin's in die Universität und Nr. 7: Abreise aus Rom. Dies Bild zeichnet sich auch dadurch vor vielen übrigen aus, daß es klar und geschmackvoll komponirt ist. Rom im Hintergrunde ist ähnlich wie auf einer der Fresken des Sobboma im Mont'Oliveto bei Buonconvento durch ein willkürlich zusammengeworfenes Konglomerat seiner wichtigsten Monumente angebeutet.

Ein interessantes Bild ist auch Nr. 8: Augustin's Zusammenkunft mit Ambrosius. Im Vordergrund Augustin, vom Pferde steigend, mit tuchartig gemalten Stiefeln, welche sehr thöricht aussehen. Ein Knappe löst ihm die Sporen, ein anderer hält ihm das Pferd. Der letztere hat eine gewisse adrette Eleganz, welche in diesem Grade von Benozzo selten erreicht wird. Auch hier ist in einem Hallengewölbe des Hintergrundes ein ruhiges, freundliches Grün verwendet. Er scheint eine Vorliebe dafür zu haben, besonders bei architektonischen Gegenständen, und es ist für sein Wesen bezeichnend. Der Charakter seiner Farbenstimmung überhaupt ist eine gesunde, aber wenig harmonisirte Derbheit.¹⁾

Alles in Allem genommen, haben wir es hier entschieden mit einer der bedeutendsten Leistungen Gozzoli's zu thun, welche uns einen vollen Einblick in seine Künstlernatur gewährt. Wir finden viel poetische Sinnigkeit; aber im eigentlich Malerischen verräth sich bei näherer Betrachtung ein starker Mangel an Energie des Anschauens und Darstellens. Nur die trefflich individualisirten Köpfe machen, wie bereits bemerkt, hievon eine erfreuliche Ausnahme und ein paar kräftige Ansätze zu harmonischer Gruppierung. Der größere Rest ist aber malerisch haltlos. Der Vortrag von einer geschäftsmäßigen Eile ohne Schwung und Behendigkeit. Man vermißt eben die eigentliche, fundamentale, formbildende Potenz, welche man bei so vielen seiner Zeitgenossen in Italien findet. Nach dieser Seite beurtheilt, steht er unter ihnen als ein ziemlich oberflächlicher Sympretist, und so gilt auch von diesen Bildern, was Crowe und Cavalcafle (Ital. Mal. B. III, S. 276) mit Bezug auf die Fresken im campo santo zu Pisa sagen: „Sein Talent beschränkt sich auf Nachahmungsfähigkeiten, und da er Gelegenheit gehabt hatte, manches

1) Eines der Bilder, Augustin's Rede in Rom, ist in Farbendruck von der Arundel Society publicirt

Meisterwerk der Kunst zu betrachten, ohne doch zu den innersten Quellen vorzudringen, aus denen die künstlerische Produktion seiner Zeitgenossen ihre Nahrung zog, begnügte er sich, bereits erreichte Resultate seinerseits sich anzueignen, und war zufrieden, wenn er darin annähernden Erfolg hatte. Nichts, was er macht, läßt sich auf tiefere Grundsätze als diesen Ehrgeiz des Anempfingers zurückführen. Er verkürzt seine Figuren, ohne sich über die Gesetze der Perspektive Strupel zu machen; eifertig und sorglos copirt er sein verfeinertes Modell.“ So aus dem Zusammenhang herausgerissen, lauten die Worte freilich noch härter und mürrischer als innerhalb desselben. Es verlohnt sich, zugleich einen treffenden Ausspruch Waagen's ¹⁾ zu beherzigen: „In Florenz erweiterte Benozzo Gozzoli die glücklichen Studien der geistigen Bedeutung der Formen des menschlichen Antlitzes, welche sein Lehrer Pissole nur zum Ausdruck streng kirchlicher Gegenstände benützt hatte, zu der lebendigsten Darstellung des ganzen Lebens in seinen verschiedensten Beziehungen, von denen ihm vor Allen die heiteren unvergleichlich gelangen.“ Auf die Miene gesunder, kerniger Heiterkeit hat er sich gewiß trefflich verstanden, und auch im Allgemeinen muß das innere Wollen seiner Darstellungsweise, wenn es auch nicht völlig zur Entwicklung gelangt ist, der frisch erwachte, morgenblische Lebensfönn mit Liebe herausempfunden werden.

Benozzo Gozzoli ist eben auch einer der Vielen, welche den Widerspruch in sich tragen, voll poetischer Gedanken zu sein, aber nicht ebenso poetisch in der Anschaulichkeit, nicht satfjam kunstanschaulich, nicht wahrhaft stilvoll. Ein Erfinder sinniger Motive, ein liebenswürdigter Erzähler und Plauderer ist und bleibt er aber, und schließlich kehrt auch ein strengeres Auge wieder zum ersten Eindrude zurück, freut sich an seinen „guten Tagen“ und „glücklichen Einfällen“ und läßt ihn gar gerne fabuliren (S. Cr. u. Cav. Ital. M. V. III, S. 277). —

Leider reichte es nicht mehr, die geschmackvollen Marmorarbeiten des Benedetto da Majano (1442—1495) eingehender zu betrachten, meine Zeit drängte fort. Noch ein Rundgang um die Mauern, reich an malerischen Genüssen, aber auch geföhrt durch den Anblick eines großen kastenartigen Zuchthauses, dann noch ein halbes Stündchen im Reben-garten meines Wirthes, wo ich der Familie Trauben schneiden half, Büschel oft von der Größe eines Menschenkopfes, noch ein letzter Blick nach den alten Thürmen, und weiter ging die Reise im fremden Bergland.

1) Vgl. Kleine Schriften von G. Fr. Waagen. Stuttgart 1875. S. 128.



Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

I.

Ein Besuch bei Alfred Stevens.



Alfred Stevens.

Es wäre ein Irrthum zu behaupten, daß nur in der Schweiz oder im Harz Bergbesteigungen möglich seien. Auch inmitten der Großstadt Paris kann man sich dieses Vergnügen gönnen. Ja der Genuß desselben gestaltet sich, wenn man in gewissen Gegenden der Stadt wohnt oder durch die tägliche Beschäftigung dorthin gerufen ist, oft zu einem unfreiwilligen und gar zu anschießigen. Die steile Straße z. B., welche nach dem alten Menmartre führt, die rue des martyrs, wird zuweilen an warmen Sommernachmittagen zu einer wahren Marterstraße für diejenigen, welche diese Richtung einschlagen.

Wenn man da athemlos und in Schweiß zerrinnend hinaufsteigt, kann man sich wirklich ohne viele Einbildungskosten auf den Rückgrat des Higi versetzt glauben, aber der Higi hat keine gepflasterte Heerstraße, und statt der Felsgipfel auf beiden Seiten erheben sich hier fünf- bis sechsstöckige Zinoburgen; schwerfällige Percherons, welche die Omnibusse ziehen, ersezen die Maulthiere,

und was man um sich sieht, deutet nicht immer auf die tugendhaften Sitten der Aespler hin. In dem untern Theile der Straße tobt noch das wilde Getümmel, welches sich vom Centrum der Stadt, den Boulevards, bis hieher zieht, und in dem obern Theile herrscht bereits die idyllische Ruhe vor, welche dem fast ausgestorbenen Menmartre eigen ist. Unten Carjat's photographisches Atelier, die lärmende „brasserie des martyrs“, eine von Kunstjüngern, Poeten mit üppigem Haarnuch, Staatsmännern der Zukunft und „Bohèmes“ jeden Kalibers gerne frequentirtes Stellweidein — und oben die baumbefschatteten Pensionate, wo, wie die Ankündigung-Plakate melden, zu den möglichst billigen Preisen die hoffnungsvollen Knaben Aufnahme finden, um in Gestalt von Bacheliere und Vicenciós nach so und so vieljährigem Herumratschen auf den Holzbänken des Etablissements den Herren Eltern, die sich meistens nicht viel um sie kümmern, retourneert zu werden.

In diesem obern Theile, bereits hart an den boulevards extérieurs, also vor 14 Jahren noch an der äußersten Grenze des damals hier endenden Reichthums der Stadt, erhebt sich ein weißes, recht niedliches Wohnhaus, ein architektonischer Kompromiß zwischen einer Villa und einem Privathotel, zwischen Stadt und Land. Hier wohnt eine der gefeiertesten Celebritäten der modernen Malerei, eine Persönlichkeit, die seit Jahren zu dem auserwählten „tout Paris“ gehört, der Maler Alfred Stevens.

Klingeln wir an! Der, wie an seinem Accent leicht zu erkennen ist, belgische Dienstbote geleitet uns durch einen schmalen Hof in das erste Stockwerk. Wohlgefüllte Blumenvasen und einige Porzellangeräthe verrathen den Geschmack des Künstlers, der seine Beschäftigung unterbricht (es soll schwer sein, Herrn Stevens nicht bei der Arbeit zu finden), um den Besucher zu

empfangen. Die Gestalt des Meisters ist eine imponirende. Auf den ersten Blick, wenn man des mindestens $5\frac{1}{2}$ Schuh hohen kräftigen Mannes mit der ferngraden strammen Haltung, dem tiefen, militärisch gestuften Schnurrbart ansichtig wird, glaubt man, einen Dragoner- oder Kürassieroffizier im Negligé vor sich zu haben. Bei den ersten Worten aber kommt ein gutmüthiges und geistreiches Lächeln über diese gewaltigen Lippen, welches während der ganzen Konversation, welche Wendung dieselbe auch nehmen mag, nicht verschwindet und in der Physiognomie des Künstlers die etwas rauhen, martialischen Züge bedeutend mildert. Man merkt gleich, daß Offenheit und Wohlwollen die Merkmale dieses Charakters bilden müssen, und in der That widerspricht der persönliche Ruf des Künstlers dem gewinnenden Aussehen nicht im Geringsten.

Das Atelier, in welchem wir uns befinden (s. d. Abb. S. 313), ist eher ein *hobby*, wo für Licht in jeder Jahreszeit, im Sommer für relative Frische und im Winter für gehörige Wärme in der erforderlichen Weise gesorgt ist. Die Aussicht durch eine Art von Glasgalerie, die am oberen Theile des Ateliers angebracht ist, geht auf einen prachtvollen, mit der größten Sorgfalt gepflegten Garten hinaus. Dieser Garten, im Innern von Paris gewiß eine Seltenheit, besteht nicht etwa aus ein Paar Meter Erde mit Salatköpfen und Beilchen, in deren Mitte sich melancholisch ein dahinsiechender Besenstiel erhebt. Nein, es ist ein großer wirklicher Garten mit wirklichen Bäumen und reichem Schatten. Es ist dies eine der Pariser Eigenthümlichkeiten. Es geschieht hier und da, daß man in der Gegend der Madeleine, des Luxembourg, oder der boulevards extérieurs durch das einfache Ueberschreiten einer Schwelle den ganzen Unterschied zwischen Stadt und Land hinter sich hat, ohne Eisenbahn oder Dampfboot benutzt zu haben. Man glaubt da in ein ganz gewöhnliches Haus getreten zu sein, in dem sich Küchen, Keller und eine Reihe kleiner, spärlich abgetheilter mit Möbeln überfüllter Räume befinden, — und plötzlich ist man wie durch einen Zauberstab inmitten des lachenden Grüns an das Ufer eines kleinen dahinströmenden Bächleins versetzt, man hört die Nachtigall und die Lerche singen und fragt sich erstaunt, wie man denn, ohne es zu wollen und zu ahnen, sich in die blühenden Anlagen von Meudon, von St. Germain, von Fontainebleau verirrt. Und man ist mitten in der Stadt! Ein ähnliches Gefühl muß dem Eintretenden in den Garten der Villa der rue des martyrs überkommen.

Eine tiefgehende Liebe zu den Blumen giebt sich hier kund, und um die ländliche Illusion zu vervollständigen, fehlt es selbst nicht an einem Hühnerstall mit obligatem Kaninchenstall. In dieser zoologischen Abtheilung, welche ein kleines Gitter umzäunt, thront das feinste Exemplar eines stolzen Truthahns. Wenn ein Maler, wie Stevens, je eine Allegorie des triumphirenden Fettschens darstellen will, so wähle er zum Stoff diesen Meister Indian, der das Ernährungsprinzip so weit trieb, daß er seine klumpenartige Persönlichkeit nicht mehr vom Fiedel zu rühren vermag. Doch lebt in diesem Klumpen einige Dankbarkeit und Erkenntlichkeit für den Herrn, der ihm sein Brot in Gnaden verzehren läßt. Ein leises Wedeln mit den Federn des Schwefels verräth dies Gefühl.

In dem in hellen Tönen decorirten Atelier finden sich nicht besonders viele Gemälde vor. Es begreift sich dies vollkommen. Ein Bild von Stevens ist vor seiner Vollenbung schon verkauft und gut verkauft. Ja wäre sein Pinsel in doppelter oder dreifacher Gestalt vorhanden, — es wäre nicht zu viel, um den Bestellungen gerecht zu werden; denn Stevens ist nun einmal der Liebling der Mode, und es ist ihm schon lange ganz wohl dabei, die capriciöse Göttin in goldene Fesseln zu schlagen.

Das von Stevens gepflegte Genre ist ein sehr beschränktes, aber es eignet sich vortreflich für die Concentration eines feinfühlenden Talentes. Es ist die Darstellung eleganter zarter Weiblichkeit in moderner Kleidung, mit einiger Abweichung von der allgemeinen Regel, welche dem chinesischen oder italienischen Kostüm zu Gute kommt.

Dieser Kultus der „modernité“, wie Stevens sich ausdrückt, ist bei ihm Prinzipiensache, und wenn man ihn auf dieses Kapitel bringt, vertheidigt er seine Anschauung mit aller Festigkeit einer unanrößbaren Ueberzeugung. „Man kann nur das gut wiedergeben, was man wahrhaft empfunden, was man in Fleisch und Blut vor sich gesehen hat.“ Auf diesem Satze beruht die ganze Theorie des Malers der „Modernität“; er verurtheilt rücksichtslos alle übrigen

Genres als irrthümliche Auffassungen der künstlerischen Aufgabe und als beklagenswerthe Verbreiter des Irrthums selbst unter den Massen. Er bekreidet auch den gewaltigsten Historienmalern die mit vollkommener Richtigkeit darzustellen, er findet ihre Arbeit daher unnütz, für den Geschmack sogar fortrumpfend. Selbst die bewundernsten Meister, ein Delaroche, ein Gérôme, vermögen ihm in dieser Hinsicht nicht zu imponiren. „Gewiß“ —

erwiderte er auf eine Einwendung, die wir uns erlauben — „gewiß besitzen all' diese Maler Talent in Ueberfluß, aber sie wären eben so gut in jeder andern Stellung hervorragende Männer — vorzügliche Advokaten, ausgezeichnete Dichter, Strategen, Staatsmänner geworden; weil sie sich der Malerei widmen wollten, reüssirten sie darin, wie sie in jeder anderen Branche reüssirt hätten. . .“

Demnach sollte die Grundbedingung für den guten Maler eine ausgiebige Dosis — Naivität sein und der Künstler müßte, einmal seiner Staffelei entrückt, von der ganzen geistigen Bewegung isolirt dastehen. Unzählige Beispiele widersprechen dieser Ansicht, und Stevens selbst verfällt mit seiner These in den allergeringsten Widerspruch; denn ein einziges seiner Bilder genügt, um zu zeigen, daß man gleichzeitig ein Mann von Geist und ein guter Maler sein kann.

Mit Vorliebe stützt Stevens seine Theorie von der ausschließlichen „Moderuität“ auf das Beispiel der hervorragendsten Meister der italienischen, der vlämischen und spanischen Schule, welche nie etwas darstellen, was sie nicht vor Augen hatten. „Bilden Sie z. B.“ — sagte er uns — „auf diese Sammlung“ — und dabei langte er nach einem prachtvollen Album, das er eben erhalten hatte, und welches Reproduktionen der vorzüglichsten Werke des Velazquez enthielt. „Zeigen Sie mir da etwas anderes als Personagen in der spanischen Tracht des XVII. Jahrhunderts“, und dabei durchblättere er die Kollektion, welche eine Reihe Porträts, Heiligenköpfe, eine Madonna und am Ende die Abbildung der Ateliers des Malers enthielt. „Wie mit dem spanischen Maler, so läßt sich mein Satz mit Rubens, mit Raffael, mit Van Dyck und mit allen großen Künstlern belegen. Aus dieser getreuen Nachahmung des Gesehenen schöpfen all' die Meister der Vergangenheit ihre Kraft und das Geheimniß ihrer Erhaltung; sie giebt ihren Bildern neben dem künstlerischen einen wahrhaft geschichtlichen Wert.“

Wir müssen darauf verzichten, gegen diese Anschauungen unseres liebenwürdigen Künstlers zu polemisiren. Dazu bietet ein kurzer Atelierbesuch nicht die passende Gelegenheit. Uebrigens ist ja die Leidenschaft, mit welcher die meisten Künstler für ihr Prinzip eintreten, namentlich wenn sie wie Stevens das Glück haben, als Führer einer Schule auftreten zu dürfen, etwas



A. JERONIMUS *gest. 1847*
„Frühling“, von A. Zucchi.

Erfreuliches. In dieser Leidenschaft steckt eben die feste Ueberzeugung, aus der allein die Meisterschaft entspringt. Auch diejenigen, welche eine ganz einseitige Richtung verteidigen, zeigen dadurch, daß ihre Thätigkeit keine mechanische ist, daß bei ihnen der Geist die Hand leitet, nicht die Materie den Geist. Wehre sich Jeder mit seinen Waffen und mit gleicher Leidenschaft für seine Sache, die Nachwelt wird einem Jeden Gerechtigkeit widerfahren lassen!

Wenn nun irgend Jemand im Rechte ist, im Dienste des „modernen“ Genre's thätig zu sein, so ist es gewiß Alfred Stevens. Er widmete demselben alle seine Kräfte und mag nun mit Stolz auf seine Errungenschaften blicken und sich des Lohnes erfreuen, der seine Anstrengungen krönt.



„Im Atelier“, von Alf. Stevens.

Stevens ist ein Brüsseler Kind und athmete so zu sagen mit der heimathlichen Lust auch die künstlerische Empfindungsweise ein. Als kaum erwachsener Knabe kam er nach Paris und fand sogleich in der école des beaux-arts gastliche Aufnahme. Er besuchte gleichzeitig das Atelier von Navé, eines hervorragenden Schülers des alten David, bei dem er sich speciell im Zeichnen ausbildete. Später vervollständigte er seine künstlerische Ausbildung bei Roqueplan. Er steuerte gleich auf das „Moderne“ los, aber dieser Zweig war damals kein grüner. Indem er für seinen Ruhm an jenen Werken arbeitete, welche seiner natürlichen Geschmacksrichtung entsprachen, sah er sich gezwungen, um des Erwerbs willen der Mode des Tages zu opfern und kleine historische Gemälde anzufertigen, welche heute nach allen Richtungen der Windrose zerstreut sind und als Karikäten sehr geschätzt werden, da Stevens seitdem niemals dergleichen mehr gemalt hat.

Das erste „moderne“ Bild, ein Damenporträt, welches er durch die Protection eines befreundeten belgischen Malers an den Mann bringen konnte, wurde ihm mit 700 Francs bezahlt. Vor etwa einem Jahre erreichte das nämliche Bild bei einer Auktion die Summe von 20,000 Francs. Man mag nach diesem Abstände den Weg ermessen, den der Maler zurückgelegt hat,

und mit was für Siebenmeilenstiefeln das früher verschmähte und verpönte Genre fortgeschritten ist.

Vom Jahre 1853 an bis 1867 finden wir Stevens an allen jährlich wiederkehrenden Ausstellungen mit Ehren beteiligt. Die Quantität seiner Bilder entspricht der Qualität, es giebt Jahrgänge, in denen der Katalog, wie z. B. 1867, 16—18 Nummern von ihm enthält. Zahlreiche Medaillen und andere Auszeichnungen fielen ihm verdienstermaßen zu. Stevens ist Offizier der Ehrenlegion, Kommandeur des belgischen Leopolds-Ordens, des bayerischen Verdienstordens und des österreichischen Franz Josephs-Ordens.

Auf der Wiener Weltausstellung war Stevens durch 16 Bilder vertreten. Auch in seinem Vaterlande betheiligte er sich an den großen Ausstellungen, und trotz dem bösen Sprichworte „nul n'est prophète dans son pays“ erfreut er sich bei seinen Mitbürgern einer großen Beliebtheit. Im königlichen Palaste zu Brüssel findet sich eines seiner anmuthigsten Bilder, die Allegorie des Frühlings (s. d. Abb. S. 112). Vor Kurzem erging an ihn der Auftrag, die drei übrigen Jahreszeiten in dem nämlichen Stile für das königliche Schloß darzustellen. Eine Skizze, „der Besuch“, befindet sich seit 1866 im Brüsseler Museum. Auch die französische Regierung erwarb 1853 eines der besten Bilder von Stevens, eine ausgelassene Maskengruppe am Ashermittwoch Morgen (la descente de la Courtille) für das Museum von Marseille. Sonst sind die Bilder von Stevens in einer Menge von Privatgalerien zerstreut, in Paris, in Brüssel, in Holland. Auch in Berlin befindet sich in der Galerie des Herrn Ravens eines der bemerkenswertheften seiner Gemälde „La consolation“. Es stellt den Besuch einer Wittwe und ihrer ebenfalls in tiefer Trauer gehüllten Tochter bei einer vornehmen Dame vor. Das tiefe und feine Gefühl, welches aus diesem Gemälde spricht, erregte seiner Zeit großes und gerechtes Aufsehen.

Seit 1867 hat Stevens an den Ausstellungen in den Champs Elysées sich nicht mehr betheilig, weil seine sämmtlichen Bilder lange vergriffen sind, ehe sie noch fertig werden. Die Vorliebe des Publikums ist begreiflich. Um die anmuthigen, naive Heiterkeit oder sanfte Melancholie athmenden weiblichen Gestalten, wie sie Stevens vor uns hinzubert, weht ein Hauch von Poesie, die zu süßer Schwärmerei einladet und eine ganze Galerie mit dem Glanze des Ideals verklärt. Diese Redengehalt mit den muskulösen Händen führt den Pinsel mit genialer Leichtigkeit. Die Modelle, deren sich der Meister bedient, sind bloß dazu da, um die allgemeinen Ueincamente anzugeben, die Züge aber und den Gesichtsausdruck schafft der Maler frei. Es ist dies eine Beredlung, die man am frappantesten beobachten kann, wenn man z. B. das im Atelier sitzende Modell, natürlich ein recht hübsches Geschöpf, aber eben ein Geschöpf, mit dem Bilde vergleicht. Es sind die nämlichen Grundzüge der Physiognomie, aber alles Vulgäre und Alltägliche ist verschwunden. Aus der Grisette wird eine Herzogin oder eine Träumerin, und wenn das „Modell“ sich dann anblickt, ruft es aus: „Ei, so möchte ich sein.“ In der That, die französischen Frauen der Gegenwart sind ihrem zart sinnigen Historiographen Dank, viel Dank schuldig. Er präsentirt sie der Nachwelt unter der nämlichen schmeichlerischen, liebenswürdigen, Poesie athmenden Gestalt, welche Kreuze wählte, um die Schönheit und Grazie seiner Zeitgenossinnen zu verherrlichen.

Paul d'Abrén.

Hans Holbein's d. J. Selbstporträt von Schloß Fährna.

Von Karl Boermann.

Es ist das Verdienst P. Pezold's, aus der abgelegenen Galerie des Schloßes Fährna bei Riga ein kleines altes Rundbild an's Licht gezogen zu haben, welches, wie auch unser Urtheil über dasselbe ausfallen möge, von der Holbein-Forschung in Zukunft berücksichtigt werden muß. Zuerst machte Pezold in der Beil. z. Augsb. Allg. Zig. No. 73 vom Jahre 1873 auf das Bild aufmerksam; Johann widmete er demselben an derselben Stelle (zu No. 339 von 1874) eine längere Besprechung. Unser trefflicher Holbein-Forscher A. Woltmann konnte in der zweiten Auflage seiner Biographie des großen Meisters (S. 101) des ersten Aufsatzes des Rigaer Gelehrten bereits gedenken. Auf den zweiten Aufsatz hat er, wie ich höre, in einer mir jetzt nicht zugänglichen Nummer desselben Blattes kurz Einiges erwidert, ohne sich, da er das Original nicht gesehen, über das Bild selbst auszusprechen.

Inzwischen hatte der Eigentümer des Bildes, Frhr. von Stadelberg, dasselbe nach Deutschland geschickt, und es hier seinem kunstsinigen Freunde, dem einen Theil des Jahres in Heidelberg wohnhaften Baron K. von Ungern-Sternberg, anvertraut. Letzterer brachte das Bild, nachdem er es Künstlern und Forschern in andern Städten gezeigt, im Februar dieses Jahres nach Düsseldorf, wo er es den bewährten und diskreten Händen unseres Professor Andreas Müller zur Restauration anvertraute, mich aber ersuchte, es an dieser Stelle zu besprechen. Wenngleich mir nun hier gegenwärtig nicht alle Hilfsmittel zu Gebote stehen, welche erforderlich wäre um ein allseitig abschließendes Urtheil über das Bild zu gewinnen, so glaube ich doch im Stand, zu sein, seine richtige Beurtheilung fördern zu können, und mich seiner Besprechung daher nicht entziehen zu dürfen.

Das Gemälde stellt auf einer, mit ihrem schmalen, wenig erhöhten, vergoldeten Rande aus einem Stücke gedrehten Eichenscheibe das Porträt eines Mannes dar, dessen Alter man auf zwischen vierzig und fünfzig Jahre taxiren würde. Mit kurz geschorenem Barte und kurzem Haare, eine schwarze Mütze auf dem Kopfe, bekleidet mit einem schwarzen, am Halse zugleich mit dem weißen, oben geträufelten Hemde, etwas geöffnetem Rocke, sitzt der Mann, nach links vom Beschauer gewandt, aber mehr en face als im Profil, vor uns da: ein Brustbild, welches doch nicht bis zur Tiefe der Ellenbogen reicht, wohl aber an seiner Umrahmung zur Linken die erhobenen Hände zum größeren Theile sichtbar werden läßt. In der Rechten hält der dargestellte Mann einen Stifz, und sein fest aus braunen Augen und ernsten, aber wohlwollenden Zügen zum Bilde hinausgerichteter Blick läßt vermuthen, daß er im Begriffe ist, vor dem Spiegel sein Selbstporträt zu zeichnen. Der vielleicht etwas nachgedunkelte Hintergrund des Bildes ist von dunkler, grünblauer Farbe, und in demselben befindet sich zu beiden Seiten des Kopfes die zum Theil stark übermalte, aber, wie sich herausgestellt hat, echte, gelbbraune Aufschrift,

H
links (vom Beschauer): AN 1542, rechts: HETA 45

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Aufschrift, vervollständigt, Hans Holbein, im Jahre 1542, im Alter von 45 Jahren, besagen will. Die gedrehte Holzscheibe, auf welcher das Bild gemalt ist, hat sich etwas gezogen, sodas sie keinen genau mathematischen Kreis mehr bildet: ihr vertikaler Durchmesser beträgt 12, ihr horizontaler Durchmesser nur $11\frac{1}{2}$ Centimeter.

Wollen wir das Bild beurtheilen, so drängt sich uns zuerst die Vorfrage auf, ob das Bild überhaupt den Mann darstellt, den es als Selbstporträt darzustellen offenbar beabsichtigt. Pe-

zold's zweiter Aufsatz dreht sich hauptsächlich um diese Vorfrage, die er nach dem Vergleich der Berliner Silberstiftzeichnung von 1511 entschieden bejaht. Für diejenigen Forscher, welche mit Woltmann (erste Aufl. II, S. 455 und S. 478; zweite Aufl. S. 477) nach wie vor der Ansicht sind, daß, wie die verlorenen Bilder, nach denen Vorsterman's und Hollar's Stiche gemacht sind, so auch die Florentiner Zeichnung, trotz starker Uebersarbeitung, das Selbstporträt Hans Holbein's darstellen, wird es jenes, freilich überzeugenden, Zurückgehens auf das Knabenporträt des Meisters nicht bedürfen. Die Ähnlichkeit zwischen den Köpfen des Florentiner und unferes Bildes ist keine amähernde, sie ist, abgesehen von der etwas verschiednen behandelten Kopfbedeckung eine fast mathematisch genaue; sie erstreckt sich sogar auf die Darstellung des am Halse mit dem oben gekrausten Hemde geöffneten Kodes. Der weiter unten befindliche Theil der übrigens viel größeren Florentiner Zeichnung ist aber, wie selbst die mir vorliegende Photographie beim ersten Blide zeigt, notorisch ein späterer Zusatz. Diejenigen Forscher dagegen, welche bisher angesichts der feineren Züge des jugendlichen Baseler Selbstporträts überhaupt bezweifeln, daß die genannte ganze Kategorie von Porträtköpfen Hans Holbein darstellten, dürfen gerade durch das vorliegende Bild von der Unbegründetheit ihrer Zweifel überzeugt werden. Denn die Züge dieses Bildes erscheinen bei aller frappanten Ähnlichkeit in der That feiner als diejenigen des Hollar'schen Stiches und des Florentiner Bildes; auch sind die Augen hier braun, wie auf dem Baseler Porträt; und daß das Bild, obgleich ein Jahr früher datirt als jene anderen, sich dennoch durch eine jedenfalls alte Inschrift, gerade wie jene, als Selbstporträt Holbein's bezeichnet, ist doch wohl auch ein Umstand, der schwer in die Waagschale fällt. Ich selbst habe, wie die Majorität, nie daran gezweifelt, daß diese Klasse von Köpfen wirklich Selbstporträts Hans Holbein's d. J. seien oder auf solche zurückgingen; es unterlag daher für mich auch von Anfang an keinem Zweifel, daß das Rundbild von Föhna ein solches Selbstporträt des Meisters darstelle, einerlei, ob im Original oder in einer Kopie: ein Bildniß, welches in eben jene Klasse später Selbstbildnisse des Künstlers gehört, die Woltmann in seinem Verzeichniß unter der Rubrik V (erste Aufl. Bd. II, S. 478) mit Recht zusammengestellt hat.

Nach dieser Erlebigung der Vorfrage sind es noch zwei Hauptfragen, die uns bei der Beurtheilung des Bildes von Schloß Föhna interessieren: erstens, ob wir dasselbe, sei es als Original, sei es als Kopie, mit einem jener bisher zwar nicht in erhaltenem Original, wohl aber aus Schriftquellen und Nachbildungen bekannten Selbstporträts aus der letzten Zeit des Meisters identifiziren können; zweitens, ob das Bild von Holbein's Hand oder eine Kopie ist.

Was die erste dieser Fragen anbetrifft, so sei daran erinnert, daß zu Karel van Mander's Zeiten wahrscheinlich zwei Exemplare dieses Bildes in Amsterdam existirten. Von diesen könnte unser Bild dasjenige sein, welches der niederländische Vasari bei dem Kunstfreund Jacques Raret sah. Er beschreibt dasselbe (*Het Leven etc.*, Ausg. von 1764, I, S. 134) als: „het Portret van Holbein door hem zelf in een klein rondje zeer net en zuiver in miniaturen geschilderd“; aber auch das zweite, „omtrent de palm van eene hand“ große Bild, welches van Mander bei dem Kunstliebhaber Ferreris sah, muß ganz ähnlich gewesen sein. Später befand sich ein ähnlich beschriebenes Bild im Besitze Sandrart's, der es ebenfalls in Amsterdam verschenkte. Auch dieses könnte dasselbe gewesen sein. Welche Jahreszahl diese Bilder getragen, erfahren wir nicht. Dagegen wissen wir, daß ein im Uebrigen ähnliches Bild, welches sich später in der Arundel-Sammlung befand, die Jahreszahl 1543 trug; und dieselbe Jahreszahl trägt auch der Stich von Hollar. Wenn wir daher auch mit Woltmann annehmen, daß dieser Stich, wie der frühere von Vorsterman (von dem wir weder ein Abdruck noch eine genaue Beschreibung zugänglich ist) auf das Bild der Arundel-Sammlung zurückgehen, so würde doch nichts im Wege stehen, anzunehmen, daß unser, mit 1542 bezeichnetes Bild, welches daher mit jenem von 1543 nicht identifizirt werden kann, eines der zu van Mander's und Sandrart's Zeiten in Amsterdam gewesen sei. Daß der Gründer der Sammlung des Schloßes Föhna Ankäufe in Holland gemacht, wird schon durch die sonstigen niederländischen Gemälde derselben Sammlung wahrscheinlich gemacht. Wie sich unser Bild zu den noch jetzt in England befindlichen verhält, vermag ich nicht anzugeben; doch erscheint es unzweifelhaft, daß es demjenigen des Herzogs von Buccleuch (Woltmann, 2. Aufl. S. 477) sehr ähnlich ist; nur weiß ich nicht,

ob dieses, welches einstimmig für eine Kopie erklärt wird, nicht auch die Jahreszahl 1543 trägt. Das Gegenheil würde wohl hervorgehoben worden sein. Daß Holbein aber sein Alter sowohl 1542 als 1543 auf 45 Jahr angeben konnte, hat selbstverständlich nichts Auffälliges. Jeder, der nicht gerade am 1. Januar geboren ist, erlebt in jedem Jahre dasselbe. Ohne natürlich die Garantie der folgenden Vermuthung übernehmen zu wollen, darf ich es nach Allem vielleicht als wahrscheinlich hinstellen, daß Holbein sich in ganz ähnlicher Weise sowohl 1542, als auch 1543 selbst porträitirte, daß zu van Mander's Zeiten beide Bilder in Amsterdam sich befanden, daß aber bald darauf das eine nach England zurückgegangen und hier zu Stichen und Kopien Anlaß gegeben, wegen das andere, sei es im Original, sei es in einer Kopie, eben das unfrige ist.

Was nun die zweite Hauptfrage betrifft, ob unser Bild als ein Original von Holbein's Hand anzusehen oder als eine alte Kopie, so muß von vornherein anerkannt werden, daß es äußere Beweise für seine Originalität nicht giebt. Zu seinen Gunsten ließe sich anführen, daß es nach der Angabe des Eigenthümers an 150 Jahre in denselben Händen gewesen; aber es wird auch Niemandem, der das Bild gesehen, einfallen, es auch im ungünstigsten Falle nicht doch für älter zu halten, als 150 Jahre. Auch daß es auf Eichenholz gemalt ist, läßt sich nur sehr indirekt zu seinen Gunsten anführen, insofern man freilich in England notorisch das Eichenholz bevorzugt, aber doch auch in den Niederlanden auf Eichenholz gemalt hat. Daß es endlich allein, soviel bekannt, von 1542 datirt ist, räumt dem Bilde jedenfalls eine exceptionelle Stellung unter den übrigen ähnlichen Bildern ein; aber einen wirklichen Grund für seine Originalität können wir natürlich auch darin nicht sehen. Freilich spricht bei einem notorisch alten und notorisch alt in der Weise des Meisters bezeichneten Bilde eine gewisse Präsumtion für seine Originalität; aber diese Präsumtion reicht doch nicht weiter, reicht besonders bei einer oft wiederholten und kopirten Darstellung nicht weiter, als bis zu ihrer Widerlegung aus inneren, stilistischen Gründen.

Wie bei so vielen Bildern, sind wir daher auch bei diesem wesentlich auf derartige innere Gründe, auf die Erkennung der „künstlerischen Handschrift“, wie der Modeausdruck lautet, angewiesen. Zu wie verschiedenen Urtheilen aber verschiedene, auch kompetente, Beurtheiler auf diesem Wege gelangen können, haben wir erlebt. Es kommt in der Regel auf ein Stimmen sammeln unter Männern, deren Urtheil anerkannt wird, heraus.

Was nun unser Bild anbetrifft, so muß ich zunächst erwähnen, daß unter den Kennern und Künstlern, denen Herr von Ungern-Sternberg das Bild gezeigt, ehe er es nach Düsseldorf gebracht, eine bedeutende Meinungsverschiedenheit sich herausgestellt hat; schon über die Frage nach dem gegenwärtigen Zustande des Bildes, nach seiner Erhaltung, Uebermalung u. s. w. Auch hier in Düsseldorf sind die Ansichten, besonders seit verschiedenen, auch auswärtige, Forscher und Kunstfreunde das Bild hier gesehen, immer weiter auseinander gegangen. Ich kann hier natürlich keine Namen anführen, zu deren Kennung ich nicht ermächtigt bin. Aber ich darf z. B. anführen, daß ein so feiner Holbein-Kenner, wie Herr E. His-Heuser aus Basel, dem mir das Bild zu zeigen vergönnt war, seine Ansicht dahin ausgesprochen, daß das Bild kein Original von Hand Holbein's sei, wohl aber eine alte Kopie nach einem solchen Original. Dagegen hat Andreas Müller, der langjährige Konservator unserer Gallerie, welcher das Bild für ein Original hält, die Freundlichkeit gehabt, sein Urtheil über die in Betracht kommenden Fragen zu Papier zu bringen. Derselbe schreibt:

„Das in Oel gemalte, in miniaturartiger Weise äußerst fein vollendete Selbstbildniß des Hans Holbein befindet sich auf einem rund gedrehten Brettchen von Eichenholz mit einem profilierten Rande. Von dem Profil ist jedoch nur noch der an das Bild anstoßende Theil vorhanden. Der äußere Theil des Profils scheint absichtlich abgeschritten worden zu sein, um das Bildchen in einen Rahmen zu passen. Die Unterlage ist ein sorgfältig geschliffener Kreidgrund und der Auftrag der Farbe sehr dünn und glatt gehalten, so daß die Pinselführung so zu sagen ganz verschwindet. Das Kolorit ist ungemein einfach: der Vokalton des Fleisches leidet röhlich mit Halbönen und Schatten, welche in's schwärzlich-braun Violette gehen. Nur der Mund ist etwas röther und stärker gefärbt. Die ganze Erscheinung ist die eines Mannes von

bleicher Gesichtsfarbe mit schon in's Graue spielendem Haar und Bart. Die Behandlung der Malerei ist bei der äußersten Verschmelzung der Farbentöne doch sicher und bestimmt, besonders in den Details des Kopfes, welcher, wie die schön gezeichneten Händchen, eines Meisters wie Holbein würdig ist. Von äußerst minutiöser Durchbildung sind auch die Haare und der Bart, deren Einzelheiten aufs Feinste gezeichnet sind, ohne irgendwie die totale Wirkung zu beeinträchtigen. Mit der gleichen Sorgfalt ist auch die Bekleidung gemalt, und sehr sicher ganz in Holbein'scher Weise ist die Zeichnung der feinen Krause oben am Hende, sowie auch die daran befindlichen feinen weißen Schnürchen. Kurz in allen Theilen zeigt sich das kleine Bild als eine geistvolle Original-Arbeit. Das Monogramm, die Schrift und die Zahlen zu beiden Seiten des Kopfes auf dem mild blaugrünen Hintergrund sind wohl mit Abzicht wenig in die Augen fallend gehalten, was dadurch bewirkt ist, daß die warmbraune Lasur des Hintergrundes auch über die im Goldton gehaltenen Buchstaben und Zahlen gezogen ist, wodurch der Grund und die Schrift gedämpft werden. Sowohl die Buchstaben der Schrift, als auch die Zahlen sind aber in allen Theilen echt und waren nur, um sie deutlicher hervorzuheben, in einzelnen Theilen mit hellerer Farbe übergangen. Die kleine Tafel war früher zur linken Seite des Beschauers durchgebrochen, ist jedoch so geschickt wieder zusammengefügt, daß nichts verletzt worden ist und nur eine schlechte Retouche auf dem Grunde gerade über der Schulter hat beseitigt werden müssen, sowie eine ganz kleine ausgebrochene Stelle an und über dem Gelenk der unteren Hand. Durch ungeschickte Reinigung ist das kleine Gemälde namentlich auf der Schattenseite des Kopfes und am Halse, gerade unter dem Barte, etwas verwaschen, doch glücklicherweise so, daß das Wesentliche der Modellirung nicht dadurch beeinträchtigt worden ist. Wenn der Zusammenhang der Töne, welche durch die Verputzung gelitten haben, aufs Sorgfältigste hergestellt ist, wird das Bildchen wieder als unverletzt erscheinen, um so mehr, da die Rückseite des Kopfes mit Haaren und Bart und allen Details im Ganzen sehr wohl erhalten ist, was bis auf Kleinigkeiten auch von den übrigen Theilen des Gemäldes gilt."

Endlich darf ich anführen, daß Herr J. A. Crowe mich freundlichst darauf aufmerksam gemacht hat, daß ihn das Bild an die kleinen Porträts der Aurbrazer Sammlung zu Wien erinnere, deren Echtheit von Woltmann (zweite Aufl. S. 370) anerkannt wird. Es soll damit natürlich kein entscheidendes Urtheil gefällt sein.

Was mich selbst betrifft, so möchte ich nach Allem an der Möglichkeit festhalten, daß hier eines jener Originale in einem von seinem ursprünglichen Ansehen freilich recht verschiedenen Zustande vorliege; aber einstehe ich nicht für die Originalität des Bildes: weil ich 1) doch der Ansicht bin, der Zusammenhang der Töne, von dem auch mein verehrter Kollege Müller hervorhob, daß er durch die Verputzung gelitten, sei gerade in den hauptsächlichlichen Fleischtönen in einem Zustande der Auflösung, welcher es fast unmöglich mache, die ursprüngliche Pinselführung in der Behandlung des Fleisches zu erkennen; weil ich 2) nach den Erfahrungen der Dresdener Holbeinausstellung hier, wo mir kein echter Holbein zum Vergleiche zur Verfügung steht, einige Zurückhaltung einem zweifelhaften Bilde gegenüber für geboten halte; und weil ich 3) auch wenn ich die Originalität des Bildes verteidigen wollte, von der Schönheit desselben doch nicht eben sonderlich entzückt sprechen könnte.

Die Akten über das Bild dürfen daher mit dem vorliegenden Artikel noch nicht geschlossen werden. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch weiteren Forscherkreisen Gelegenheit gegeben würde, dasselbe zu beurtheilen. Unter allen Umständen aber geht aus dem Gesagten doch wohl klar hervor, daß dem Bilde stets ein bedeutendes kunsthistorisches Interesse bleiben wird, daß es besonders für die Bildnißfrage H. Holbein's d. J. eine hohe, für manche vielleicht entscheidende Bedeutung hat.



Reinhold 1897

DER AUCTIONAR.
Sammlung Joseph R v Tippmann in Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von Fr. Feilang in München

Faint, illegible text covering the majority of the page, likely bleed-through from the reverse side of the document.

Notizen.

Der Auctionär, von Rembrandt. In der Sammlung des Herrn Jos. Ritter von Pippmann in Wien befindet sich unter andern Bildern der holländischen Schule, welche für den Kunstforscher von besonderem Interesse sind, auch ein Porträt ersten Ranges von Rembrandt's Hand, bezeichnet:

Rembrandt

f. 1658.

Das Bild gehört also in die Zeit, in welcher der Meister sich mit fühnem Schwunge über seine traurigen Lebensverhältnisse erhob, in der er nach der wundervollen Periode seines großen Schöpfungsflusses von 1642 (bekannt unter dem Namen der „Nachtwache“) wieder neue und fast noch großartigere Schönheiten glänzenden Colorits und geheimnißvollen Hellpunktes entfaltete, in die Reihe der prächtigen Porträts aus den fünfziger Jahren, deren warme Farbe und meisterhafter Vortrag selbst von dem Bilde der „Staalmeesters“ nicht übertroffen wird. Das in Unger's vorzüglicher Nachbildung den Lesern vorliegende Bildniß stellt in Lebensgröße einen Mann dar, bekleidet mit einem braunen Rock, aus dessen Ärmeln das gelblichweiße Hemd in viden Falten hervorkommt. Auf dem lang herabhängenden braunen Haar trägt er eine dunkle Mütze. In den Händen hält er einen Kollantien, und neben ihm steht auf einem Postamente die gefärbte Büste eines jungen Mannes. Das hagere Gesicht, von gelber Hautfarbe, ist dem Beschauer zugewendet. Die dunkeln Augen liegen tief im Kopfe. Der Ausdruck ist lebens- und gedankenvoll. Der Kopf ist in einer Weise beleuchtet, welche Rembrandt um jene Zeit liebte. Der Meister wirft nämlich in verschiedenen Porträts jener Periode ein sehr sparsames, aber goldiges Licht auf das Vorderhaupt, die Nase und einen Theil der Wange, welches dann in sanften Abstufungen durch ein feines Hellzunkel in die schattigen Theile des Gesichts, unter den Augenbrauen, um den Mund und das Sinn, übergeht. Körper und Hintergrund sind in ein mysteriöses Clairobscur getaucht, aus dem nur jener Theil des Antlitzes hell und bedeutungsvoll hervorleuchtet. In dem vorliegenden Bilde hat der Maler das schimmernde Licht auch auf die Ärmel und die Hand, welche das Buch hält, ausgebeugt und diese Theile durch einen goldigen Glanz, welcher auf dem Rocktragen liegt, mit dem Kopfe in Zusammenhang gebracht. Das Bild ist außerordentlich breit und pastos gemalt, das Colorit von höchster Wärme; der aufgewendeten Farben sind nur wenige: Alles ist in braunen, hellgelben und goldigen Tönen gehalten. Die nämliche Tonart, die nämliche Beleuchtung und Vortragweise finden sich auf dem schönen Porträt des Nicolaas Bruynning in der Kaffeler Galerie (v. J. 1657), auf dem Porträt eines Rabbiners oder Gelehrten in der Londoner Nationalgalerie (ebenfalls v. 1657), auf dem Selbstporträt des Meisters und dem Bilde des Rabbiners im Belvedere zu Wien. — Man hat die Vermuthung ausgesprochen, unser Bild stelle den Thomas Jacobszoon Haring dar, dessen Bildniß Rembrandt 1655 radirte. Haring war Concierge bei der Kammer der Insolventen und 1657 mit der Versteigerung der Sammlung des Malers beauftragt. Die Jahreszahl 1658 stimmt damit zusammen, und die mageren Hände, das edige Gesicht, die tiefen Augen sind dem Manne auf der Radirung ähnlich. Auch das Buch und die Büste können als Gegenstände aufgefaßt werden, welche zu dem Amte des Auctionators gehören. Die Hypothese hat daher viel Wahrscheinliches. Wie dem aber auch sei, das herrliche Bild gehört jedenfalls zu den schönsten und interessantesten, welche Rembrandt gemalt hat.

G. Boesmaer.

Jan Gackaert's Eschenallee im Trippenhuys zu Amsterdam. Vor ein paar Jahren sahen wir auf der Ausstellung eines deutschen Kunstvereins einige Bilder, die uns wie eine Wiederentdeckung eines alten landschaftlichen Reiches anmutheten, Bilder aus dem Nymphenburger Park mit seinen Allen und Kanälen: Darstellungen jener Baumwege zwischen Wald und Wasser, die das Entzücken sind des träumerischen Spaziergängers, des Fremdes des feinen Farbenpiels und der Lichteffekte, wie sie lichter Baumschlag und der Wasserpiegel in seiner Klarheit, mit seinen Reflexen und seinem Halbdunkel erzeugen. Mag das Zurückgreifen auf solche malerische Vorwürfe im Allgemeinen auch mit dem neuerlich wieder erwachten Geschmack an jenem Stil zusammenhängen, der zum landschaftlichen Reiz einer außerstädtischen Wohnung das „wohlregulirte“ Wasser kaum missen möchte, so meinen wir doch vor Allen in Meister Jan Gackaert (1639—72) den Mann zu erkennen, beim Anblick von dessen Werken, speziell seiner „Eschenallee“ im Trippenhuys zu Amsterdam, sich ein Maler plötzlich hätte fragen können, wo er denn seine Augen oder vielmehr seine Hände gehabt, daß diese bisher nicht ein solches Bild auf der Leinwand festgehalten hätten. Jene Eschenallee ist wenigstens ein Meisterstück dieser Gattung. Es ist ein Vorwurf, wie ihn Holland vielhundertfältig bietet in wunderbar eigenthümlicher Schönheit, und wie er sich überall findet, wo der holländisch-französische Geschmack Gelegenheit und Mittel hatte, sich zu bethätigen. In weitem Bogen führt eine Allee längs eines Fleets an einem Parke linker Hand vorbei, über dessen Mauer ziemlich maassig dicht die Bäume ragen. Weiterhin werden die Bäume lichter, bis nur die Alleebäume bleiben, zwischen denen hindurch man über eine (in den paar Linien und den einfachen Farbenzügen unnahakmlische) Ebene sieht, welche mit einem fernen, feinen, niederen Höhenzug abschließt. Von rechts tritt gleichfalls dichtes Gehölz bis unmittelbar an's Wasser, die Breite desselben unbestimmend. Die Sonne steht rechts, so daß vorn die Schatten über den Weg, hinten aber ihre Strahlen gerade in den Weg fallen und ihre Gluth den ganzen Baumschlag und den Weg goltig-bräunlich überfärbt. Die schlanken, fast wie ältere Birken lichten Eschen des Vordergrundes ragen mit kräftigem, grün-bräunlichem dunklem Laub in den lichten blauen Himmel, der weiter abwärts von lichtgrau-violetten Wölkchen mit ganz hellen Rändern bedeckt ist — unten der Himmel wunderbar warm durch die warmen goldbräunlichen Tinten der Bäume leuchtend. Neben der hellen Straße mit dem grünen Rasensaum unter den Bäumen schiebt dunkel im Schatten das Wasser, nur dort licht spiegelnd, wo man durch die Bäume in die Ferne schaut. Das ganze Bild ist in seinem warmen gelbigen Ton und in Linien- und Luftperspektive wundervoll. Die Staffage darin hat Adrian van de Velde gemalt. Ein Jagdzug setzt sich vom Thor des Parks aus in Bewegung. Ein Reiter nimmt am Thor noch Abschied. Jäger entspinneln die Hunde — langhaarige große Spaniels und Windhunde. Die schon entspinnelten Hunde überlassen sich den Vergnügungen der Freiheit oder hündischen Bedürfnissen. Einer von den zwei gesteckten Stupfchwänzen anführt sich damit, zwei Schwäne im Wasser zu beunruhigen. Vorn sieht man eine in hellblaue Seide gekleidete Dame auf einem Schimmel, während vor ihr ein Kavaliere auf seinem hellmähigen Fuchse courbettirt. Das ganze Bild ist eins von den Werken, die man, einmal gesehen, nicht leicht wieder vergißt. — Die Radirung rührt von einem jüngeren holländischen Künstler her, den wir hiermit beim deutschen Publikum einführen möchten. Leopold Löwenstam war, nachdem er die erste Bildung in seinem Vaterlande genossen, mehrere Jahre in Düsseldorf und Paris künstlerisch thätig und lebt gegenwärtig in Amsterdam, besonders mit Radirungen nach alten holländischen Meistern beschäftigt. Das vorliegende, geschickt und empfindungsvoll ausgeführte Blatt läßt das Beste von ihm erwarten. ▽



Das Original im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Leopold Löwenstein-aqua forte

Verfasser: A. Seibald und Leopold



Jugendportrat von Cornelius.

Vorstudienzzeichnung von J. G. Schöner in Kloster im Jahre 1806. Nach dem Original in Frankfurt a. M.
Kopie von J. G. Schöner in Wien.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IX.

St. Stephan und St. Thomas in Straßburg. — Bildwerke in St. Wilhelm. — Meister Wölfelin. — Eschau. — Dom Petri. — Mußig. — Altorf. — Anblau. — Hagenuau. — Walburg. — Surburg. — Altenstadt. — Weisenburg.



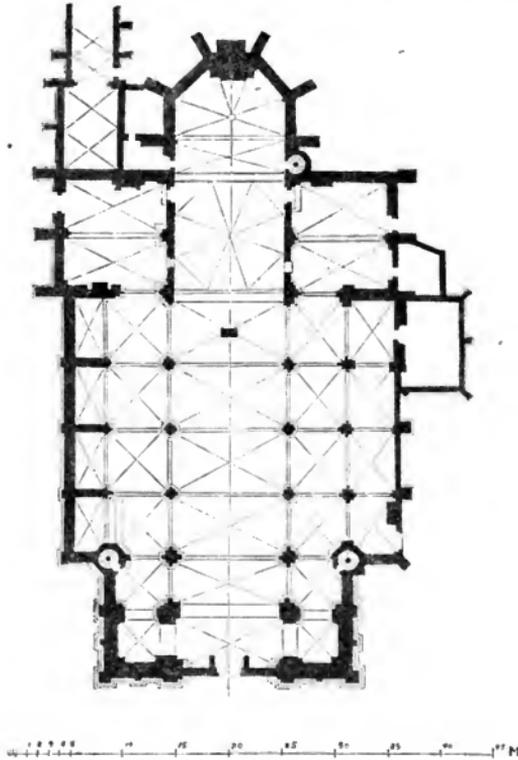
uch außer dem Münster besitzt Straßburg noch bedeutende Leistungen der kirchlichen Baukunst. Die Stephanskirche, in Querhaus und Chor — viel mehr ist nicht erhalten — ein Werk des romanischen Uebergangsstiles, im Grundriß die Disposition der Osttheile des Münsters wiederholend, hat Lübe eingehend gewürdigt¹⁾. Noch interessanter ist die Thomaskirche, in der sich der Uebergangsstil und die frühe Gotik vereinigen²⁾. Die Mehrzahl der Besucher wird durch Pigalle's berühmtes Monument des Marschalls von Sachsen hergelockt, aber der Chor enthält außerdem eines der ältesten Monumente christlicher Kunst im Elsaß, den aus der karolingischen Epoche stammenden Sarkophag des 822 gestorbenen Bischofs Adaloch mit plumpen, phantastischen Bildwerken. Die ältesten Theile des Gebäudes selbst gehen nur auf den Schluß des 12. Jahrhunderts zurück. Nach dem Brande im Jahre 1144 war das Schiff vorläufig nur als Holzbau hergestellt worden, im Jahre 1196 aber verschaffte ein Ablassbrief Bischof Heinrich's I. die Mittel zu einem monumentalen Neubau, und man begann mit der Westfront, die außen wie ein Querhaus erscheint, und aus deren Mitte, über dem Portale, ein kräftiger, vierediger Thurm in die Höhe steigt. Noch herrschen romanische Formen, aber auch die Neigung zu primitiver Gotik macht sich geltend, im Portal, in der Gliederung der Rose, endlich in den zweitheiligen Spitzbogenfenstern des freistehenden Thurmgewölbes. In die Nachrichten über Entstehung des Westbaues war schon durch Königshofen, den Chronisten des 14. Jahrhunderts, einige Verwirrung gekommen; er schrieb diesen Theil des Thurmes der Zeit um 1300 und dem damaligen Werkmeister Burtard Kettener zu. Noch neuerdings ist Gérard für diese Annahme eingetreten und hat hier ein geistliches Zurückgreifen auf ältere Formen annehmen wollen³⁾. Aber diese seltsame Voraussetzung ist überflüssig, schon die Forschungen von Schneegans haben die Sache völlig aufgeklärt.

1) Allgemeine Bauzeitung, 1866, S. 361 und Taf. 42.

2) L. Schneegans, l'église de Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments, 1842, mit Abbildungen.

3) Les artistes de l'Alsace au moyen-âge, I, p. 262.
Beischrift für die obere Kunst. I.

Burkard Kettener stiftete um diese Zeit zwei Altäre in den unteren Capellen dieses Westbans; in einer Urkunde, die davon handelt, heißt es: unter dem neuerbauten Thurm (sub turri de novo constructa). Daher das Mißverständnis; Königshofen glaubte herauszulesen, daß der Thurm eben erst vollendet worden. Aber in diesem Falle muß die Kritik des Wortlautes durch die Kritik des Bauwerkes ergänzt werden. Wenn der Thurm auch



Grundriß der St. Elisabethkirche in Straßburg.

schon viele Jahrzehnte stand, so hieß er doch der „neue Thurm“, er war eben das Erste, was seit dem Brande in monumentaler Weise neu aufgebaut worden.

Seit 1270 waren dann Chor und Querhaus in Angriff genommen worden, ein Schiff in Steinbau, aber mit einer Holzbede hatte sich angeschlossen, doch schon Anfang des 14. Jahrhunderts mußte man daran denken, es wieder durch einen Neubau zu ersetzen, wohl weil es sehr eifertig errichtet war. Kettener machte zu diesem Zwecke selbst im Jahre 1313 eine Stiftung, aber erst nach seinem Tode kam der Bau in Gang, und zwar unter der Leitung eines Baukundigen aus geistlichem Stande, des Scholasticus Johannes

Erkin, der ihn im Jahre 1330 zu Ende führte. Er wählte die im Elsaß seltene Form der Hallenkirche, und zwar einer fünfschiffigen, weil die Länge der Schiffe durch Chor und Westbau eng begrenzt, und nur in der Breite eine Ausdehnung möglich war. Aber die äußersten Seitenschiffe sind schmaler, das nördliche ist kein zusammenhängender Raum, sondern besteht nur aus vier hohen Kapellen zwischen den in das Innere gezogenen Strebepfeilern. Die Schlanen, edel gegliederten Pfeiler mit lebensvollem Blattwerk, die treffliche Profilierung, die schönen dreitheiligen Fenster zeigen eine für diese Epoche ungewöhnliche Strenge und amuthige Kleinheit der Form, und dieser Innenraum steht bei seiner glücklichen Verhältnissen, bei seiner Freiheit von jeder Trockenheit wie von jeder Spielerei noch der Blüthezeit der Gothik nahe.

Erkin starb 1343, fünf Jahre später wurde der nüchterne achteckige Thurm über der Vierungskuppel errichtet, 1366 endlich der ältere Westthurm durch den Presbyter Erhard Maier um ein ziemlich dürftiges Obergeschosß erhöht.

Nächst dem ist namentlich die St. Wilhelmskirche, wie die vorige jetzt protestantisch, eines Besuchs werth, nicht als Bauwerk, sondern um der plastischen Werke willen, die sie enthält. Eins der schönsten deutschen Grabmonumente aus dem 15. Jahrhundert ist das der beiden Landgrafen Ulrich und Philipp von Verd. Es ist ein Doppelgrab, das aus einer flachen Platte heranstritt. Auf der unteren Platte liegt der 1332 gestorbene Philipp, Canonicus des Münsters, die Füße auf einem Hunde; als der Bruder mehrere Jahre später, 1341, starb, wurde eine zweite Platte, von zwei Löwen getragen, über der ersteren angebracht. Meisterhaft ist Ulrich's ritterliche Tracht behandelt; Viollet-le-Duc hat dieses Bildwerk mehrmals in dem costümgeschichtlichen Theil seines dictionnaire du mobilier français herangezogen können¹⁾. Ueber dem Kettenpanzer trägt der Landgraf einen Waffenrock ohne Ärmel, unten mit einem Schlig, oben mit zwei Verschnungen auf der Brust, zum Durchziehen von Ketten für das Festhalten des Schildes und des Wehrgehens. Die Ärmel des Kettenpanzers sind weit geöffnet und endigen auf der Wite des Unterarmes, Füße und Beine bis zum Knie sind ebenfalls mit Kettenpanzer bedeckt, dann folgt ein Knöchel von Stahl und an den Oberschenkeln eine Stepphose. Ein Kragen aus durchflochtenen Eisenringen schützt Wangen, Kinn, Hals und Schultern, beide Hände halten das gelöste Wehrgehent, zur Seite liegen das Schwert und die mit Stahlplättchen besetzten Stulpenhandschuhe. Eine Sturmhäube bedeckt den Kopf, der, statt eines Risses, unter sich einen Helm hat, welcher zum Kampfe noch darübergestülpt wurde. Im Uebrigen hat, wie meist in dieser Zeit, die Figur eher den Charakter einer stehenden; unter den Füßen ruhen zwei Löwen.

Auf der obersten Platte steht eine Inschrift mit dem Künstlernamen: MEISTER·WOELVELIN·VON·RUFACH·EIN·BÜRGER·ZV·STRASBURG·DER·HET·DIS·WERC·GEMAHIT. Meister Wölvelin war eine Zeit lang Werkmeister der Rufacher Kirche, ohne daß wir einen Theil derselben mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen können; 1341 wurde er Bürger in Straßburg, 1355 war er nicht mehr unter den Lebenden. Ein zweites bezeichnetes Werk von ihm ist das Grabmal der Markgräfin Irmenegard in der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden, und auch die Trümmer eines Rittergrabsteins in der Kirche zu Rufach darf man wohl auf ihn zurückführen. Seine Ar-

1) V. S. 106 und an anderen Stellen, mit Abbildungen. — Mit unserer von Herrn L. Gmelin gezeichneten Abbildung ist der Stich in Schöpflin's *Alsatia illustrata* zu vergleichen, der von der anderen Seite genommen ist.

beiten stehen auf der Höhe der Epoche. Er gehört einer Generation an, die bereits die Wirklichkeit schärfer beobachtet; was zu Tracht und Rüstung gehört, ist mit Genauigkeit und Virtuosität behandelt, aber auch die Fähigkeit individueller, porträtmäßiger Wieder- gabe der Gesichter bringt sich schon zur Geltung. Mag auch die schwere Rüstung einer freieren Entfaltung der Gestalt entgegenstehen, so ist doch trotzdem hier ein schwungvoller Adel in der Haltung erreicht.

In der Nähe, an der Wand, finden wir noch eine ganz gute plastische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ein bemaltes Holzrelief¹⁾ aus der Legende des heiligen Wilhelm, des Patrons des Wilhelmiterordens. Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien, hatte, nach der Legende, ein wild-bewegtes, lasterhaftes Leben geführt und nach seiner Bekehrung ließ er sich das Panzerhemd, in dem er seine bösen Thaten vollbracht, zur Buße auf den nackten Leib schmieden. Dieser Moment ist dargestellt, zwei Schmiedeknechte sind bei der Arbeit, das Ross steht zur Seite, ferner ein Eremit, der auf die Bekehrung eingewirkt.

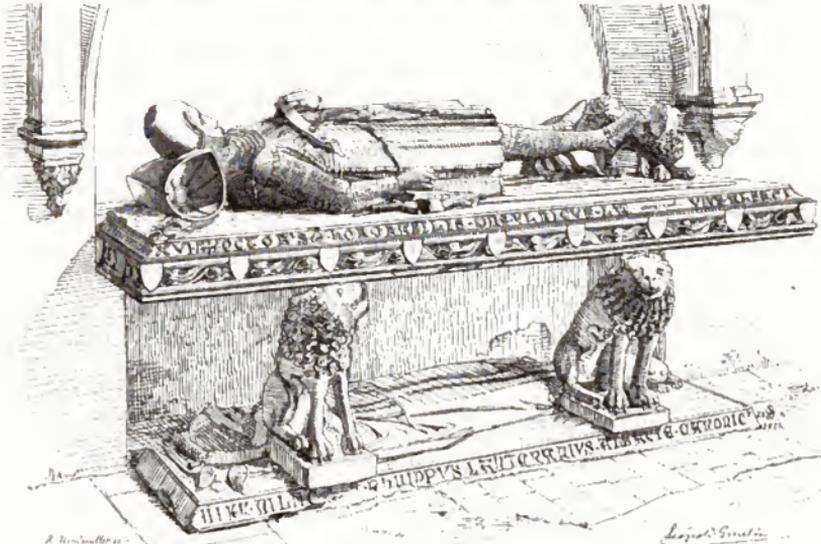
Jein Kilometer südlich von Straßburg, dicht bei der Eisenbahnstation Fegersheim, mag man ein kleines Denkmal des 11. Jahrhunderts aufsuchen, die Kirche zu Eschau, eine völlig schmucklose Pfeilerbasilika mit niedrigen Querschhausarmen und einfacher breiter Apsis. Sie läßt sich mit der alten Kirche Dom Petri bei Wolsheim zusammenstellen.

Mit Erwähnung dieses Baues haben wir uns weiter westlich gewendet, nach der Gegend von Wolsheim, über welche frühere Aufsätze mancher berichteten. Noch viele interessante Punkte blieben aber damals unberücksichtigt. Da haben wir in der Kirche zu Muzig eine romanische Säulenbasilika aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts mit getheilten, viersachen Würfelkapitellen, Eckblättern an den Basen und gewölbten Seitenschiffen. Die Kirche St. Cyriacus zu Altorf, weiter östlich, ist im Langhause ein strenger Bau im Uebergangsstil, etwa der Kirche zu Sigolsheim verwandt, aber mit durchgeführtem Spitzbogen auch in den Arcaden und mit spitzbogigem Westportal. Ich verzichte hier darauf, von einigen andern Punkten in derselben Gegend, dem Städtchen Boersich, den Ueberresten alter Wandbilder zu Rosenweiler, der hochgelegenen Burg Wirbaden, sowie vielen andern alten Bergschlössern zu erzählen. Aber vor Allem empfiehlt sich der Ausflug nach Andlau. Die berühmte Abteikirche, obwohl großentheils nur in einer Erneuerung vorhanden, ist eine der merkwürdigsten Stätten klassischer Kunst. Im Jahre 550 hatte die heilige Richardis, Gemahlin Kaiser Karl's des Diden, dies Kloster in der Einsamkeit der Berge gegründet. Die ältesten noch vorhandenen Theile rühren von einem Neubau der Abtissin Mathilde her, welchen Papst Leo IX. im Jahre 1049 bei seiner Reise durch sein Heimland Elsaß weihete. Diese Theile bestehen erstens aus der Krypta unter der Vierung und dem gerade geschlossenen Chor, zweitens aus dem vorgelegten Westbau, über dessen Mitte der Thurm in die Höhe steigt. Das unterste Thurmgeschloß bildet eine offene Vorhalle. Das Portal, welches aus dieser in die Kirche führt, der Bogen, in welchen die Vorhalle sich gegen außen öffnet, und der Fries, der den Westbau umzieht, sind mit höchst merkwürdigem und alterthümlichem Bildwerk ausgestattet.

Das Portal zeigt noch nicht die eigentlichen Elemente der romanischen Portalgliederung, die stufenförmige Erweiterung und den Wechsel von Säulen und hervortretenden Ecken, sondern unterhalb des Thürsturzes einfache Pfosten, über demselben ein Tympanon und einen etwas tiefer beginnenden Blendbogen, der das Ganze umschließt. Im Bogenfelde erblicken wir in Hochrelief, während alles Uebrige am Portal in Flachrelief ge-

1) Die Bemalung erneuert. Abbildung Revue d'Alsace, 1854, S. 529.

halten ist, den thronenden Christus, der dem Petrus zu seiner Rechten die Schlüssel, einem andern Heiligen ein Buch überreicht. Auf den beiden Seiten, als ornamentale Füllung, ein Weinstock mit Trauben, als Sinnbild des Erlösers, und ein Baum, der von einem Singvogel, dem Symbol der frommen Christenseele ¹⁾, und einer nackten Menschenfigur, wohl gleichfalls eine Seele bedeutend, belebt wird. Die Zwickel zwischen dem Tympanon und dem äußeren Umrahmungsbogen werden durch die Figuren eines Bogenschützen und eines Schleuders gefällt, wahrscheinlich den Kampf gegen die Sünde verkörpernd. Die Pfosten enthalten Blatt- und Rankenwerk, belebt durch Vögel, Thiere und zu unterst je mit einer weiblichen Figur. Am Sturze ist in vier Reliefs die Geschichte von Adam und Eva dargestellt. Die neben den Pfosten stehenden Pilaster, auf welchen der äußere Blendbogen



Grabmännern der Königin Elisabeth und Philipp von Habsburg in der St. Elisabethkirche zu Prag.

ruht, enthalten unten jedesmal eine kurzgeschürzte Mannesgestalt, Kopf und Füße in Profil, die sich wie die tragenden Figuren an den Königsgräbern von Persepolis ausnimmt und mit den emporgehobenen Armen den oberen Aufbau, bestehend aus je fünf Arkaden mit paarweise gestellten Figuren, stützt. Diese stellen wohl Stifter und Stifterinnen dar; mitunter haben sich Namen über ihnen erhalten: A . . . ERIH GEDER . . .

HILDEBOTT SVFIA
HVG ELISABET

Der äußere Bogen der Vorchalle enthält Hochreliefs an seinen zwei untersten Steinen und am Schlussstein. Rechts einen Mann, der einen Löwen überwindet, wahrscheinlich also Simson, links eine ähnliche, nicht mehr kenntliche Gruppe, oben einen thronenden Hei-

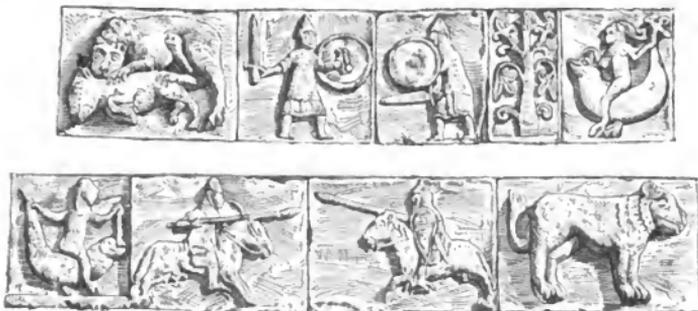
1) Häufiger, im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, V, S. 516, Ann.

ligen, unter den Füßen ein wildes Thier, in der linken Hand ein Buch, mit der Rechten eine kleinere Gestalt segnend, die aus einem Doppeltthurm oder Grabmal heraustritt. Der Relieffries, welcher einst das Untergeschoß des Thurmes auf allen drei freistehenden Seiten umzog, ist jetzt nur an der Front und großentheils an der Nordseite erhalten. Den Pilastern, welche unten die Verticalgliederung bilden, entsprechen stark heraus tretende Löwen, Widderköpfe u. dgl., mitunter auch ein Weinstock, Alles bekannte Symbole Christi, der Löwe, dessen Augen im Schlafe wachen, von altersher ein Wächter des Heiligthums. Die übrigen Skulpturen des Frieses sind an den Umrissen in starker plöthlicher Rundung herausgehoben, dann aber an der Vorderseite fast ganz flach, was an die Relieftchnik der Aegypter erinnert. Aber auch die Gegenstände mahnen uns an die Kriegs- und Jagdszenen, die Löwen und phantastischen Wesen, die Kämpfe von Menschen und Thieren, die an Stricken fortgeschleppten Sklaven der assyrischen und persischen Wandreliefs. Die Erklärung hierfür bietet uns Springer's geistvolle Studie über „Teppichmuster als Bildmotive“¹⁾. Orientalische Gewebe, bei denen der Anklang an jene alten, in Stein übertragenen Teppiche sich erhalten hatte, wurden in das Abendland importirt, in der Tracht, in der Ausstattung von Kirchen und Palästen verwendet. Ihre Thiergestalten, Figuren, ornamentalen Muster wurden oft zum Vorbilde für die Steinmengen des früheren Mittelalters. Nicht nur die Motive, auch die Technik bezeugt eine solche Uebertragung, und hierfür bieten gerade die Skulpturen von Anblan einen schlagenden Beleg, die von ungeschickter Hand unverkennbar nach flacher Zeichnung ausgeführt und mühsam in das Relief umgearbeitet sind. Die Gestalten sind unbeholfen und stumpf, wenn auch mitunter von naiver Lebhaftigkeit der Bewegung, die Thiere, unter denen auch Kameel und Elefant vorkommen, sind meistens besser gerathen. Die mittlere Darstellung, ein Löwe, der ein Schaf würgt, ist für diese frühe Zeit beinahe virtuos und vortrefflich componirt; der daneben stehende zweite Löwe ist schon viel steifer gerathen. Rechts von diesen Thieren zwei Kämpfer zu Fuß in Sturmhaube und Kettenpanzer, mit Schwert und rundem Schild, links zwei gewappnete Reiter, die mit Speeren aneinander sprengen. Eine Sirene auf einem Delphin bildet jederseits den Abschluß dieser Abtheilung. Von da gegen die Südecke erblicken wir ein Ungethüm, das auf einem Fasse sitzt, vor ihm einen Dämon mit Krug und Becher und eine Frau; einen Richter mit einer Waage, mit einem Manne mit Stab und Tasche verhandelnd, während ein Teufelchen ihm Rath in's Ohr bläst; drei Schmaufende bei Tafel nebst auftragenden Dienern; Vieh, das geschlachtet wird. Von der mittleren Abtheilung bis zur Norddecke: Der Fuchs, der die Gans im Maul hat; ein Jäger mit zwei Hunden an der Koppel; ein Greif mit einem Thiere in den Klauen; ein Elefant mit einem Thurm auf dem Rücken; eine Hirschjagd; ein Wolf unter einem Baume; ein Bär, im Kampfe mit einem Manne. Endlich an der Nordseite: Ein Meerungeheuer; ein Gefangener, den ein Mann am Stricke nach sich schleppt; ein Kameel mit einem Reiter; ein Reiter mit einem Saumpferde; ein Krieger im Kampfe gegen ein kolossales Ungeheuer, das einen Mann im Nacken hat; Drachen und Ungethüme, welche andere Thiere verschlingen.

Es würde für uns ein vergebliches Bestreben sein, bei jeder einzelnen dieser Darstellungen nach einer besonderen Bedeutung forschen zu wollen, nachdem wir uns eben klar gemacht, in wie vielen Fällen die Motive rein äußerlich entlehnte sind. Und doch waren

1) *Iconographische Studien. Mittheilungen der I. I. Centralcommission, V, (1890), S. 67 ff.*

sie auch keineswegs ein bloßes Spiel der Phantasie in einer Epoche, für welche das Bild eigentlich in erster Linie ein Werkzeug der geistigen Mittheilung war. Oft ist hier eine ähnliche Symbolik unverkennbar, wie sie in den mittelalterlichen Bestiarien, dem sogenannten Physiologus, einer eigenthümlichen Mischung antiker Thierfabeln und mythischer Vorstellungen mit einer vom christlichen Geiste durchdrungenen Natrauffassung niedergelegt ist. Wenigstens theilweise wurden die Motive, die man den orientalischen Teppichen nach entlehnt hatte, dieser lehrhaften Tendenz anbequem. In den drausischen Scenen der Völlerei, Habgier, Ungerechtigkeit, Gewaltthat läßt sich die Schilderung der Laster nicht übersehen; die Sirenen können als Sinnbilder der Verführung, die Ungethüme, die unreinen Thiere als Verkörperungen böser Mächte gelten. Aber jedenfalls war auch hier die Sym-



Aus der Kirche zu Radlau.

bolik nicht das Ursprüngliche, sie wurde erst in die bereits äußerlich übernommenen Phantastiegebilde hineingelegt. Auch in diesem Falle gilt Weingärtner's Wort: „Die Symbolik schafft nie Formen, sondern sie verleiht ihnen nur allmählich nach der Schöpfung gleichsam Seele und geistige Kraft und dadurch eine gewisse Stabilität, daß sie dieselben mit dem religiösen Bewußtsein des Volkes in Verbindung setzt.“

Wenig über ein Jahrhundert später, unter der Äbtissin Hagiga, wurde die Kirche durch einen großen Brand vernichtet; sofort, im Jahre 1161 begann diese den Wiederaufbau¹⁾, aber Alles, was sie geschaffen, ist heute nur in einem Herstellungsbaue vorhanden, der in der Zeit des Barockstils, unter den Äbtissinnen Kunigunde von Beroldingen (1666—1700) und Maria Kleopha von Harland (1700—1708) zu Stande kam²⁾ und nur mehr oder weniger noch den alten Charakter herauserkennen läßt. Am sichtbarsten ist dieser in der Bierung mit den rundstabförmigen Rippen des Kreuzgewölbes, die aus alterthümlichen Köpfen herauswachsen, und den Bierungs Pfeilern, die noch ihre alten Edelblätter aufweisen. Im rechteckig geschlossenen Chor ist wenigstens noch das alte Gesimsornament vorhanden, und der Anlage, wenn auch nicht den Formen nach alt ist ferner die Theilung der Querhausarme in zwei Stockwerke, von denen das untere jedesmal in vier quadraten Kreuzgewölben, getragen von einem Mittelpfeiler, überdeckt ist

1) Würdtwein, Nova Subsidia Diplomatica, IX, S. 571.

2) Nach den Inschriften ihrer Grabsteine. Ranné, im Bulletin monumental, XXI, S. 232.

Zum oberen Stockwerk führen jederseits spätgothische Treppentürmchen in die Höhe. Auch der Grundriß des Langhauses ist wohl noch der alte: fünf einfache rechteckige Joche und gegliederte Pfeiler, die unter einander gleich sind. Auch die Emporen über den Seitenschiffen, in Nonnenlöchern nicht ungewöhnlich, waren wohl schon ursprünglich, nur wurden sie bei der Restauration erhöht, und die Oberlichter des Mittelschiffes kamen in Wegfall. Mögen auch alle Einzelformen verständnißlos überarbeitet sein, so ist doch dieser Versuch einer stilgemäßen Restauration der romanischen Kirche für seine Zeit höchst beachtenswerth.

Nördlich von Straßburg ist zunächst Hagenau von Wichtigkeit für die mittelalterliche Architektur. Von der berühmten Pfalz der Hohenstaufen, die sich einst hier erhob, aber im dreißigjährigen Kriege zerstört ward, giebt uns heut nur noch eine alte Abbildung einen Begriff¹⁾. Das bedeutendste Monument, welches noch besteht, ist die St. Georgskirche²⁾, im Langhause eine romanische Säulenbasilika mit zehn Arkaden, Eckblättern an den Basen, völlig schmucklosen Würfelskapitälern; außen lebensvoll decorirt, mit thurmloser Westfront, die allerdings manche gothische Umgestaltung erfahren. Querhaus und Chor sind gothisch, aber auch aus zwei verschiedenen Epochen. Ein Anklang an die Querhausanlage des Straßburger Münsters offenbart sich darin, daß nördlich und südlich, zwischen den im Charakter des Uebergangsstiles gebildeten Vierungspfeilern und dem Anfang des Chores, schlanke Rundsäulen bis zur Wölbung ansteigen. Nur der südliche Kreuzarm ist regelmäÙig gebildet, am nördlichen baut sich ein polygones Chörlein über Eck heraus. Die Jahrzahl 1268 an der großen, vom Meister Nicolaus von Hagenau gegossenen Glocke des Vierungsthurmes mag ungefähr auch die Vollendung dieser Partie bezeichnen. Der Chor selbst zeigt die Formen vom Anfang des 14. Jahrhunderts, aber immer noch rein und edel, unter sichtlichem Einfluß der Straßburger Bauhütte. Die großen viertheiligen Fenster mit Pfostenjulen und regelmäÙiger, organischer Gliederung des Maßwerks sind außen in den Laibungen mit Blattwerk und zierlichen Rosetten decorirt. An den Strebepfeilern sind derbe Wasserspeier und schöne alte Statuen in den oberen Tabernakeln erhalten, ein trefflich behandeltes Laubwerkgesimse krönt den Bau.

(Schluß folgt.)

1) Guerber, im Bulletin. II. série, VII. vol., mit Photographie.

2) Kubte, Aug. Bztg. 1866, S. 361, Tf. 43.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Zwan Vermoloeff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersezt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Mit derselben Ungerechtigkeit und Oberflächlichkeit, mit welcher man bisher den Doffo behandelt hat, ist man überhaupt mit der ganzen Malerschule Ferrara's verfahren. Wer diese interessante Schule mit Liebe studirt, derselben ohne Vorurtheile in ihrer organischen Entwicklung nachgeht, wird leicht erkennen, daß dieselbe in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine viel größere Bedeutung hat, als man ihr bisher hat einräumen wollen. Ihre beiden Hauptträger sind der ernste, edige und knochige Cosimo Tura,¹⁾ Cosmò genannt, und der naive, energische und in seiner Griechgrämigkeit liebenswürdige Francesco Coffa.²⁾ Der erstere lebte und wirkte stets in seiner Vaterstadt, und seiner Schule mögen unter Andern auch die Maler Francesco Bianchi (in Modena, wo er sich niederließ, Frarò genannt), Domenico Panetti und Lorenzo Costa angehören; Francesco Coffa aber ward nach Bologna berufen und daselbst schon um 1470 ansässig, und scheint gegen Ende des Jahrhunderts auch dort gestorben zu sein.³⁾ Diejem seinem Landsmanne hat es wahrscheinlich Lorenzo Costa zu verdanken, schon in seinen Jugendjahren, um 1483, an den Hof des Ventivoglio gekommen zu sein, woselbst er dann später eine blühende Schule zu bilden die Gelegenheit hatte, nämlich jene, als deren Haupt man den Francia anzusehen gewohnt ist. Ja, ich bin fest überzeugt, daß außer den zwei Aspertini, Amico und Guido, außer dem Ercole Grandi junior, dem Cesare Tamarozzo, dem Ghiodarolo und Andern mehr, selbst der um 1488 in der Goldschmiedekunst zu höchster Blüthe gelangte Francesco Raibolini, Francia genannt, das Malen von keinem andern als von seinem Freunde Lorenzo Costa erlernt haben kann. Man vergleiche die Werke dieses Letzteren von 1488 an (in der Kapelle Ventivoglio) bis zum Jahre 1506 (in der Kapelle der h. Cäcilie) und man wird in all' jenen Gemälden denselben ferraresischen Charakter wahrnehmen, nirgends darin eine Spur von Francia's Einfluß entdecken können, während im Gegensatz dazu die frühesten Gemälde Francia's, wie z. B. die kleine Kreuzigung (in der Bibliothek des Arciguinaasio) und die Altartafel vom Jahre 1494 (in der Pinakothek der Bologna) sowohl im Tone als in manch' anderem Zuge noch lebhaft an L. Costa erinnern.

1) Eines der bedeutendsten unter den wenigen auf uns gekommenen Werken des Cosimo Tura besitzt die Berliner Sammlung. (Nr. 111.)

2) Die meisten Werke des Coffa gehen unter dem Namen des Lorenzo Costa, so z. B. zu Bologna das große Glasfenster in der Kirche S. Giovanni in Monte, die zwölf Apostelsfiguren in der Kapelle Marzù in S. Petronio, und in einer andern Kapelle, gegenüber dieser letztern, die große Altartafel mit dem sitzenden h. Hieronymus.

3) Cosimo Tura starb nicht im Jahre 1469, wie man gewöhnlich anzugeben beliebt, sondern erst nach 1494.

Ich gebe zwar gerne zu, daß Francia als eminenter Plastiker auch seinerseits einen vortheilhaften Einfluß auf den Ferraresen ausgeübt hat, verkenne auch nicht, daß er ein feineres Liniengefühl, ein größeres Verständniß der menschlichen Formen besaß, ja daß er, namentlich in den früheren Werken, seinen Köpfen einen tiefern edlern Ausdruck zu verleihen im Stande war, als Lorenzo Costa den seinigen; mir will es aber scheinen, daß dieser Letztere seinen Pinsel mit größerer Meisterschaft und Freiheit handhabte, und auch, bei einem lebhafteren feurrigeren Naturell, in einem höhern Grade mit jenen Gaben ausgerüstet war, die den vollendeten Maler kennzeichnen, als dieß eben bei Francia der Fall war. Wie nun Cosca und hauptsächlich Costa als die eigentlichen Gründer jener Malerschule anzusehen sind, welche am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts in Bologna blühte, so ist auch der Einfluß Dossio's und Garofalo's unverkennbar in den frühern Werken des Bagnacavallo, des Nicolo' Pisano, des Biagio Puppini, und, in späterer Zeit, sogar in denen des Giulio und Giacomo Francia. Mit einem Worte, die Malerschule Ferrara's war es, die während etwa fünfzig Jahren, von 1470 bis 1520, die ganze Romagna mit ihrem Lichte erleuchtete und erwärmte.

Wir hätten den Lesern diese flüchtig hingeworfenen kunstgeschichtlichen Vorbemerkungen erspart, wären wir nicht durch die Gelegenheit, die uns die Betrachtung der „Danae“ des Correggio darbietet, verlockt worden, in aller Eile unsere Ansicht über einen Punkt in der Kunstgeschichte Italiens auszusprechen, der noch im dichtesten Nebel steckt, nämlich über die Lehr- und Wanderjahre des Malers Antonio Allegri da Correggio.

Dem Vedriani folgend lassen nämlich die Schriftsteller über italienische Kunst den Correggio seine ersten Lehrjahre unter der Anleitung des Francesco Bianchi in Modena zubringen und lassen ihn dann, nach dem im Jahre 1510 erfolgten Tode des Bianchi, nach Mantua übersiedeln, um sich daselbst bei dem großen Andrea Mantegna weiter auszubilden, bis er, etwa erst achtzehnjährig, im Jahre 1512 von den Mönchen in Carpi den ehrenvollen Auftrag erhielt, das große Altarbild auszuführen, welches gegenwärtig (unter Nr. 151) die Galerie von Dresden schmückt, und worin, wie sich von selbst versteht, die meisten Schriftsteller noch ganz deutlich die Art und Weise seines Lehrers Mantegna zu erkennen behaupteten. Freilich, als man später ausfindig gemacht, daß A. Mantegna schon im Jahre 1506 gestorben sei, behalf man sich damit, dem Vater einen seiner Söhne, sei es den Lodovico oder den Francesco, als Lehrer und Rathgeber des jungen Correggio zu substituiren. Zum Belege für diese Annahme und zum Beweise der persönlichen Gegenwart des jungen Allegri in Mantua führte man sogar einige Fresken an, die da und dort an den Mauern jener Stadt noch zu sehen wären, und worin jeder Sachverständige die Hand des Correggio erkennen mußte.

Diese ganze Entwicklungslehre ist aber auf Sand gebaut; sie wird weder durch irgend ein Gemälde des Correggio, noch weniger durch schriftliche Dokumente begründet, sie ist nichts mehr und nichts weniger als eine leere Supposition des Vedriani, die, da sie der Municipalität Mantua's schmeichelte, bald zu einer f. g. Tradition geworden ist. Jeder gewissenhafte Kunstforscher möge sich aber hüten vor dergleichen Traditionen, zumal in Italien; denn sie führen leicht in eine Sackgasse. Betrachten wir uns die Sache ohne vorgefaßte Meinung! Das obengenannte Bild in Dresden (die f. g. Madonna d. h. Francisca; mag also vom jungen Correggio gegen Ende des Jahres 1514, vielleicht auch erst 1515 beendigt worden sein. Derselbe, in den letzten Monaten des Jahres 1493 oder in den ersten des folgenden, wie man gewöhnlich annimmt, geboren, hätte also, als er jenes

Gemälde den Mönchen, nicht von Carpi, sondern von Correggio, vollendet überlieferte, etwa einundzwanzig Jahre gezählt. In jenen für die Kunst glücklichen Zeiten hatte aber ein Maler gewöhnlich schon in seinem 15. oder 16. Jahre die Lehrzeit durchgemacht und die technischen Handgriffe erlernt, und von einer in so hohem Grade begabten Natur, wie diejenige Correggio's war, ist man um so mehr berechtigt, eine solche Frühreise zu erwarten. Es ist daher wohl anzunehmen, daß derselbe schon vor 1514 Bilder gemalt habe, die ihn als tüchtigen Maler bekannt gemacht und ihm daher jenen so ehrenvollen Auftrag von den Mönchen von Correggio verschafft haben werden. Betrachten wir nun das Dresdener Bild mit kritischem Auge, so werden wir durch den Ton und die Harmonie der Farben, durch den Auftrag derselben, durch die architektonische Form des Thrones der Madonna und endlich auch durch das Medaillon, mit dem der Thron geschmückt ist, eher an Costa und die ferraresische Schule erinnert, als an die Weise des Mantegna. Für diese unsere Ansicht spricht aber noch deutlicher das liebenswürdige Bild im Hause Ashburton zu London. Wer an der Rechtheit desselben zweifelt, zeigt, scheint mir, wenig Verständnis für das Eigentümliche der künstlerischen Auffassung des Correggio. Ueberhaupt, sei mir im Vorbeigehen erlaubt zu bemerken, pflegen gar viele, ja die meisten Kunstforscher sich den Begriff vom Charakter und der Weise eines Künstlers von den späteren Werken desselben zu abstrahiren; wer daher im s. g. „heiligen Georg“ oder der „Nacht“ der Dresdener Galerie oder in dem sog. heil. Hieronymus der Pinakothek von Parma den Inbegriff der Kunst des Antonio Allegri zu sehen gewohnt ist, der wird natürlich ansetzen, in dem Bilde des Hauses Ashburton die Hand desselben Malers zu erkennen. Und doch sind in jenen Jugendwerken Correggio's, der Madonna des h. Franciscus zu Dresden und dem Bilde des Lord Ashburton, im Keime schon dieselben Licht- und Schattenseiten sichtbar, die in den späteren Gemälden des Meisters uns theils anziehen, theils abstoßen. Dieselbe Form, dieselbe Empfindung in der Darstellung der Hände, dieselbe dem Correggio so eigenthümliche Form des Thrones, dieselben ihm eigenen Faltenbrüche; nur die Färbung ist in diesen Jugendbildern eine andere, sowohl im Tone als in der Harmonie, und gemahnt uns an Lorenzo Costa und dessen Schule. Wie wir nun das Bild im Hause Ashburton für früher gemalt halten müssen, so erscheint uns die s. g. Flucht nach Aegypten, in der Tribüne der Uffizien Nr. 1118, als um einige Jahre später ausgeführt als die Madonna des h. Franciscus zu Dresden, also ungefähr um 1516 oder 1517. Auch in diesem Bilde ist der Ton durchaus noch ferraresisch, und zwar nicht so sehr an Costa und Ercole Grandi junior erinnernd, als vielmehr an Dosso. Das „Strohgelb“ in der Bekleidung des h. Joseph in jenem Bilde ist eine Farbe, deren sich Dosso mit Vorliebe bediente.

In dem kleinen, rechts an die Tribüne der Uffizien anstoßenden Zimmer hängt ein kleines Bildchen, das man früher der ferraresischen Schule, später aber geradezu dem Tizian zuschreiben beliebt hat. Es trägt die Nr. 1002, ist auf Holz gemalt und stellt die Madonna mit dem Kinde im Arme zwischen zwei musizirenden Engeln dar. Wer nun der Form in diesem Bilde näher nachgeht, zumal die Hände, das Ohr, den Faltenwurf genauer betrachtet, ganz abgesehen von der dem Correggio ganz eigenthümlichen Leuchtkraft der Farbe, der wird darin überall die Weise des Correggio erkennen müssen; mehr aber noch als die äußere Form spricht auch in diesem Werke für den Meister der ihm ganz eigene Ausdruck der Madonna und des Jesuskinde's, und namentlich des Engels an der rechten Seite der Madonna, während der Kopf des Engels auf der linken Seite mehr an Giorgione und an Tizian in seinen Jugendwerken erinnert. Jenes höchst interessante, bisher wenig

beachtete Bildchen halten wir nun aber ebenfalls für eine Jugenarbeit des Correggio, und zwar von ihm unter dem Einflusse des Giorgione, des Tizian, Lotto und Palma vecchio gemalt. Denn wir stehen nicht an, anzunehmen, daß Correggio, wahrscheinlich an Ort und Stelle, gar manches Werk feiner großen venezianischen Koloristen sich angesehen und beherzigt hat, ehe er sich in Parma niedergelassen. Um meine These fester zu begründen, als die eben durch die angeführten Beispiele geschehen konnte, hätte ich gewünscht, noch eines andern Bildchens Erwähnung zu thun, welches ehemals in der Sammlung Costabili zu Ferrara sich befand, seit etlichen Jahren aber in den Besitz eines der kompetentesten Kunstforscher Italiens übergegangen ist. Da ich aber erfahre, daß der glückliche Besitzer selbst gefonnen ist, in nächster Zeit dem kunstwissenschaftlichen Publikum sein kleines Juwel zu präsentieren und die Gelegenheit benutzen wird, mehrere andere Jugenarbeiten des Correggio mit gewohnter Sachkenntniß zu erörtern, so unterlasse ich es, an diesem Orte das liebliche Bildchen näher zu beschreiben. Dasselbe stellt die Vermählung der h. Catharina dar und hat eine so scharf ausgesprochene ferrarensische Färbung, daß es allen Dilettanten als eine Arbeit des Mazzolino erscheinen muß. Mag nun Correggio den in Modena ansässigen ferrarensischen Maler Francesco Bianchi zum Lehrer gehabt, oder mag derselbe in Ferrara selbst die Technik des Malens erlernt und sich später in Bologna und Mantua an den Werken des Lorenzo Costa und des Francia ausgebildet haben, daran liegt nicht viel. Woran es mir hauptsächlich lag, war, meinen Lesern zu beweisen, daß Correggio mit der Schule des Andrea Mantegna nichts zu schaffen habe, sondern durchaus und unbedingt der Malerschule Ferraras angehört. Es ist hier nicht der Ort, diese Ansicht eines weitern auszuführen; ich hoffe aber, daß diejenigen meiner Leser, die der italienischen Kunst in ihrer Entwicklung nachgegangen sind und dieselbe mit Liebe und ohne vorgefaßte Meinung studiren, meine Gedanken nicht höhnisch verwerfen werden, ja ich schmeichle mir sogar, daß gar mancher unter denselben, früher oder später, seine Bestimmung mir nicht versagen wird.

Nach dieser Abschweifung betrachten wir nun das herrliche Werk des Meisters, welches die Sammlung Borghese schmückt: die „Danae.“ Es ist ein viel gewandertes Bild. Von Italien kam es nach Spanien, und sodann wieder nach der Lombardei zurück. In den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts beschrieb es Lomazzo als in Mailand befindlich, und zwar in Folge des Bildhauers Leone Aretino: „Danae e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d'oro, con Cupido ed altri amori, co' lumi talmente intesi, che tengo sicuro, che niun altro pittore in colorire et allumare possa agguagliargli; mandato di Spagna da Pompeo, suo figliuolo statuario.“ Von Mailand aber kam es sodann an den Hof Kaiser Rudolph's II. nach Prag, von wo aus es durch die Politik nach Stockholm verdrängt wurde, um vom hohen Norden, wo die arme Danae sich fast zu Tode gefroren haben mag, wieder nach Süden, und zwar nach Paris, gebracht zu werden. Von da später nach London verkauft, lehrte das Bild bald wieder nach Paris zurück, woselbst es im dritten Decennium dieses Jahrhunderts glücklicherweise als Kopie angesehen wurde und daher vom Fürsten Borghese um einen Spottpreis angekauft werden konnte. So bekam denn, nach zwei und einem halben Jahrhundert, unsere Danae abermals ihr sonniges Vaterland wieder zu sehen. Nur die Götter mögen wissen, wo diese weitgereiste Freundin des alten Jupiter am Ende unseres Jahrhunderts sich befinden werde. Nach allen den Wanderungen ist es nicht zu verwundern, daß das Wunderwerk der Malerei vielfach gelitten hat. Jedenfalls ist es aber den heillosen Restaurationen entgangen, welche

die Bilder des Correggio zu Dresden, etwa die Madonna mit dem h. Franciscus ausge-
 nommen, zum Theil wenigstens, erfahren mußten, und die jene Gemälde, für mich wenigstens,
 fast ungenießbar gemacht haben. Trotzdem, daß die Epidermis dieses Bildes verloren ge-
 gangen, bleibt es doch immer vielleicht das correggeskeste Werk des Antonio Allegri, und
 wie Otto Mündler sehr richtig bemerkt, der Triumph der Lustperspektive und des Hell-
 dunkels. Die kindliche, naive Geschäftigkeit der die Pfeile spitzenden Liebesgötter, so wie
 das etwas verdunkelte, ängstliche Geschehenlassen, und zugleich die ächt weibliche, sinnliche
 Glückseligkeit, die den ganzen Körper der Danae durchzittern, bis in die Fußzehen hinab,
 scheinen mir unübertrefflich. Ich gebe übrigens gern zu, daß die Kunst des Correggio in
 diesem Bilde sich auf der Schneide eines Rasirmessers bewegt. Das Bild wurde für
 den Markgrafen von Mantua gemalt, und schon Giulio Romano, nach dem Zeugnisse
 Vasari's, erklärte es für so schön, daß er kein anderes lenue, welches diesem gleich kommen
 dürfte. Was die darin so meisterhaft veranschaulichte Empfindung des Meisters betrifft,
 so finde ich dieselbe so wahr und menschlich, ja so mensch im wahren Sinne des Wortes,
 so ferne von aller der unsittlichen Prüderie unserer Tage, daß mir kein Werk moderner
 Kunst bekannt ist, welches in dieser Hinsicht mehr Recht hätte, den Kunstschöpfungen der
 Griechen an die Seite gesetzt zu werden. Freilich hat Correggio die Danae keineswegs
 für ein Mädcheninkuit gemalt. Dr. Julius Meyer hat in seinem Correggio, Seite 252,
 auch dieses Bild des „göttlichen“ Meisters mit solcher Wärme und so glanzvollen Worten
 beschrieben, daß ich es unterlasse, in dieser kritischen Rundschau dabei länger zu verweilen.
 Jedenfalls ist es eine der Perlen der Galerie Borghese und, meinem Dafürhalten nach,
 das einzige Werk des Correggio, welches sich in den dem Publikum geöffneten Samm-
 lungen Roms befindet, 1) da anerkanntermaßen der wüste „Christus in der Glorie“ der
 Vatikanischen Sammlung einem schwachen Nachahmer aus der späteren bolognesischen Schule
 zuzuschreiben ist. Auf das unvollendete Bild, „Der Triumph der Tugend,“ in der Galerie
 Doria, werde ich bei nächster Gelegenheit zu sprechen kommen. Es ist wohl kaum nöthig
 zu bemerken, daß die Danae auf Leinwand, und nicht, wie die bewunderte und vielbe-
 sungene „Magdalena“ der Dresdener Galerie, auf Kupfer, gemalt ist; ein Gebrauch,
 der, wenn ich nicht irre, erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts durch die Niederländer
 in Italien eingeführt worden ist, in diesem Lande jedoch wenig Anklang gefunden hat. 2)

Von dieser „gemein-sinnlichen“ Gestalt des Correggio, wie die Danae von einem
 neueren, sonst hochsinnigen Kunsthistoriker genannt worden ist, wenden wir uns also schleu-
 nigst weg und treten in die folgenden Säle ein, woselbst wir die Ehehälfte Potiphar's
 von drei oder vier teutschen Malern vom Ende des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zur
 großen Freude der Fastenprediger in der Kunst, dargestellt sehen werden. Doch, wir
 überlassen es dem diese Art von Kunst liebenden Publikum, jene Bilder sich selbst auf-
 zusuchen und sich daran warm zu sehen. Für unsere Studien ist nichts an denselben zu
 lernen. Auch möge man es uns nicht übel denken, wenn wir die in diesem 4., 5., 6.,

1) Es war mir nicht vergönnt die „das Kind stillende Madonna“ im Hause des Fürsten Torlonia
 zu sehen.

2) Um's Jahr 1527 führte Sebastian del Piombo die „neue Methode“, auf Stein zu malen,
 ein, welche aber in Italien wenig nachgeahmt und nur später durch einige venetischer Maler, Felice
 Brusaforni und andere, wieder aufgenommen wurde. Erst in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts
 haben, soviel ich weiß, die Niederländer diese Methode wieder aufgetrichet und statt des Steines sich des
 Kupfers bedient, so Paul Brill, Elsheimer, Jan Brueghel und andere mehr. Mir wenigstens ist aus der
 ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kein einziges italienisches Bild bekannt, welches auf Kupfer ge-
 malt wäre.

7. u. 8. Saale aufgestellten Gemälde für diesmal ganz übergehen. Für die Geschichte der Kunst und der Cultur haben dieselben zwar das nämliche, für das größere Publikum ein noch viel stärkeres Interesse, eine größere Anziehungskraft, als die voraus betrachteten Werke; für unsere Studien aber sind diese Ekλεκtiter von sehr untergeordneter Bedeutung.

Das weitaus schönste in diesen Sälen ist jedenfalls Domenichino's berühmte „Caccia di Diana“. Aus diesem an schönen, ja reizenden Details so reichen Bilde schaut eine so naive Lust und Freudigkeit heraus, daß man sich in für die Kunst glücklichere Zeiten versetzt glaubt. Kein Bild aus dem XVII. Jahrhundert, die herrliche Aurora des Guido etwa ausgenommen, genießt aber auch eines solchen Rufes, ist so allgemein bekannt, wie diese wirklich anmuthige, mit Freude gedachte und gemalte, und daher Freude erweckende weibliche Jagdpartie des lebenswürdigen Domenichino. Im nämlichen Saale hängen auch noch vier Rundbilder des Francesco Albani, die Jahreszeiten darstellend. Als Decorationsstücke sind sie allerdings werthvoll und beachtenswerth. — Im letzten, untern Saale befinden sich Fragmente von Wandmalereien, welche drei verschiedenen Malern angehören. Diejenigen, in welchen die Geschichte des Marsyas und Apollon dargestellt ist, rühren von Domenichino her, und zierten dereinst einen Saal der Villa Borghese in Frascati. Die anderen, welche Geschichten aus der römischen Legende zum Vorwurfe haben und von neuern Kunstschriftstellern dem Giulio Romano zugeschrieben wurden ¹⁾, befanden sich ehemals in der Villa Lante auf dem Janiculus. Dieselben haben allerdings einen Anflug Raffaelschen Geistes an sich, doch, unserer Ansicht nach, verrathen sowohl die Formen in diesen Gemälden als die braun-schwärzliche Färbung die Hand eines andern Schülers und Nachahmers Raffael's, nämlich die des Polidoro da Caravaggio. Man vergleiche diese Fresken mit denjenigen des Polidoro in den Stenzen des Raffael im Vatikan, ja selbst mit seinen spätern Gemälden in der Pinakothek von Neapel, und wir sind überzeugt, daß jeder Sachkundige unsere Ansicht darüber theilen werde.

Die übrigen drei Fresken endlich wurden ehedem dem Raffael selbst, von Passavant aber nur dem Berino del Vaga zugeschrieben. ²⁾ Sie zierten dereinst das im Jahre 1849 zerstörte sog. Casino di Raffaello in der Villa Borghese und stellen eine Allegorie auf das Scheibenschießen ³⁾, ein anderes die Hochzeit Alexander's des Großen mit Roxane dar. Meiner Meinung nach sind es schwache Arbeiten eines talentlosen Nachahmers Raffael's. Die „Hochzeit Alexander's“ aber ist nichts anders als eine freie Kopie nach dem schönen Fresco des Sodoma im obern Stockwerke der Farnesina ⁴⁾. So viel mir wenigstens bekannt ist, hat Raffael nie diesen Gegenstand behandelt, und nur die kraffteste Oberflächlichkeit konnte ihm die eben genannten Fresken in ehemaligen Casino der Villa Borghese zuschreiben.

(Fortsetzung folgt.)

1) Siehe Passavant's: Raphael d'Urbain etc., p. 333: „L'originalité grandiose de Jules Romain ressort aussi dans les petites fresques de la Villa Lante; ce sont des sujets tirés des légendes et de l'histoire romaine, qui se rapporte au Janicule, etc.“

2) Siehe a. a. D. Vol. II., p. 236: L'exécution de cette fresque, en bon état de conservation, est traitée avec toute la délicatesse particulière(?) à Perino del Vaga

3) Die Nöthelzeichnung zu diesen Bogenschützen befindet sich in der Sammlung zu Windsor, wo selbst sie dem Michelangelo beigelegt wird.

4) Die sehr schöne Nöthelzeichnung zu diesem Bilde zielt die Sammlung der Albertina zu Wien und wurde dieselbst, noch vor wenig Jahren, dem Raffael zugeschrieben. Dieselbe verräth aber auf untrügliche Weise die Hand des Sodoma. Einen ersten Entwurf zu dieser Composition, fastig mit der Feder hingeworfen, sieht man unter den Handzeichnungen der Uffizien, dort ebenfalls dem Raffael beigelegt. (Im ersten Glasschraube in der Mitte des Ganges.)

Nachträge zu Cornelius' Biographie.

Von B. Rohmann.

Mit einem Jugendporträt des Meisters.*)

Die nachfolgenden Briefe, welche Cornelius in den Jahren 1818 bis 1821 an Niebuhr gerichtet hat und von deren Existenz Ernst Förster erst nach der Herausgabe des ersten Bandes seines Buches über Cornelius Kenntniß erhielt, bieten eine so schätzbare Ergänzung unserer Kunde von dem Freundschaftsverhältnisse der beiden ausgezeichneten Männer, daß sie den in den Werken Riegel's, Förster's und der Hensler darüber bereits vorhandenen Zeugnissen nachgetragen zu werden verdienen. Zwar wird in denselben keine der künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen eingehend verhandelt, die ohne Zweifel den Hauptgegenstand des geistigen Verkehrs bildeten, welcher zwischen dem gereiften Gelehrten und dem aufblühenden Künstler während ihres gemeinschaftlichen Aufenthaltes in Rom stattfand; aber desto lebhafter spricht sich darin in naiver Weise das Gefühl innigster Verehrung und wärmster Dankbarkeit aus, von welchem Cornelius gegen den älteren Freund befeelt war, desto deutlicher lassen sie uns erkennen, daß Cornelius sich des Gewinnes, der ihm aus dem Verhältnisse mit Niebuhr erwuchs, vollkommen bewußt war, und daß er dessen Charakter- und Geistes-Größe zu bemessen verstand.

Cornelius hatte seinem Freunde in der That mehr zu danken als die finanziellen Freundschaftsdienste, deren Spuren wir auch in den vorliegenden Briefen begegnen, als die mit wahrhaft prophetischem Blicke unternommenen Bemühungen, denen sich Niebuhr sowohl im Interesse des Künstlers als auch der Kunst bei dem preussischen Ministerium in so nachdrücklicher Weise unterzog; er war überall der Empfangende und Niebuhr der Gebende. „Mit unsern Künstlern“, schreibt letzterer einmal an die Hensler, „dauert unser Umgang mit Herzlichkeit und Vertraulichkeit fort: nur unerschöpflich ist unser Gespräch nicht, obgleich ein paar von ihnen geistreich sind. Es fehlt ihnen der Stoff, und ich muß in ihren Kreis hineingehen, sie können nicht in den meinigen kommen.“ Auch Cornelius nimmt er von den Uebrigen nur in Bezug auf die löstliche Gesandtheit seines Geistes und seines Herzens, die Festigkeit seiner Haltung und die bescheidene Unbefangenheit aus, mit welcher er seinen Geist durch neue Anschauung zu bereichern bemüht ist. In dieser Beziehung schreibt er einmal an Savigny (Lebensansichten II, 354): „Auhören müssen sie (die Freunde) denn auch, daß die Kunstgespräche sich jämmerlich erschöpfen, und daß man alledann in solche verwickelt wird, die nichts als Aerger oder Widerwillen erregen. Ich nehme Cornelius aus, dessen leichter und reicher Verstand nach allen Seiten zu schauen vermag. Sie wissen, wie unsere Jugend ist, wie faul nicht nur sich zu unterrichten, sondern auch zu reflektiren; und wie anmaßend, Alles wovon sie durch Hörensagen etwas vernommen haben, im höchsten Grade zu wissen.“ Bei Cornelius traf Niebuhr, der eine durchaus lehrhafte und im höchsten Sinne pädagogische Natur war, jederzeit auf die verehrungsvollste Hingabe. Nur auf Niebuhr's Einfluß ist es zurückzuführen, wenn Cornelius so bald über die enge Weltanschauung der Klosterbrüder hinauskam, denen er sich Anfangs, aus den Händen der Boissière's kommend, mit Leib und Seele angeschlossen hatte; wenn es ihm in wunderbar rascher Entwidlung gelang, seinem bis dahin so vorwiegen national und christlich gestimmten Geiste die Welt der Antike anzueignen und die verschiedenen ihm zugeführten Bit-

*) Das beigegebene Jugendporträt des Cornelius von Friedrich v. Olivier dürfte etwa 1819 entstanden sein, da Olivier erst 1818 nach Rom kam. Wir verdanken dasselbe der freundlichen Vermittelung des Hrn. Prof. Franz Heber in München. Besizer der schönen Bleistiftzeichnung ist Hr. B. Wegler in Frankfurt a. M., welcher uns die Facsimilirung in Holzspannit bereitwillig gestattete.

A. D. Hed.

bungselemente unbefangen zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Niebuhr ohne Zweifel war es, der ihm im mündlichen Verkehr die Kenntniß der griechischen Mythe und Sage vermittelte, welche wir in den Kompositionen der Glyptothek so geistreich verwendet sehen und der, was mehr ist, das zur Ausartung geneigte Formgefühl Cornelius' zu jener Empfindung für „Klarheit und Maß“ läuterte, in welcher Niebuhr die eigentliche Charakteristik „der Griecherei“ erkannte.

Einwirkungen so tiefgehender und ebenso sehr ethischer wie intellektueller Art waren es, auf welche Cornelius deutete, wenn er schrieb: „Wie freue ich mich auf die Zeit, Sie einmal wieder zu sehen — und wo es mir wieder vergönnt sein wird, an Ihrem Munde zu hängen. Nie ist mir in einem Menschen das zur Anschauung geworden, was wahre Tugend und Weisheit ist als wie in Ihnen, mein geliebtester Freund. Wohl unserm Vaterlande und unserm Zeitalter, könnte es Sie so erkennen, wie es mir vergönnt ist.“ Und wie sehr er von Niebuhr's Bedeutung durchdrungen war, geht aus dem folgenden Briefe hervor, in welchem es heißt: „Ich kenne keinen Mann in Deutschland, der so ausgerüstet wäre wie Sie, Dinge zu bewirken, die allein retten können. — O! wären Sie da.“

Niebuhr bedeutet eine Epoche und wie ich glaube die wichtigste in Cornelius' innerer Entwicklung. Ihm hatte er, wie auch Herman Grimm in seinem vortrefflichen Essay über Cornelius (Preussische Jahrbücher XXXV) bemerkt, die „Befreiung von aller Beschränktheit“ zu danken, die er gelegentlich an ihm rühmt.

Die nachfolgenden Bemerkungen werden genügen, um die Briefe mit der vorhandenen Literatur zu verknüpfen und die Thatsachen, auf welche dieselben Bezug nehmen oder die daraus bekannt werden, gehörigen Orts einzureihen.

Den ersten Brief schrieb Niebuhr von Neapel aus, wohin er mit Kassavant gereist war (Kiegel, Cornelius S. 70.). Dorthin muß ihm Niebuhr mitgeteilt haben, daß sein Carton „Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen“, der nach Berlin geschickt worden war (Jörßler, Cornelius I, 192) unter Andern auch den Beifall des alten Gottfried Schadow gefunden hatte, auf den Cornelius offenbar nicht gerechnet hatte. Der Antrag, von welchem er mit einem Ausdruck der Anerkennung schreibt, daß Wilhelm Schadow denselben angenommen habe, während Veringere als er ihn ausge schlagen, ist von dem Kuuderbachanal im Berliner Schauspielhause zu verstehen; in der Bemerkung aber, welche Cornelius im Anschluß daran über Dverbed macht, daß die Aussicht für ihn trübe sei, daß indessen eine ungewöhnliche Arbeit auch einen ungewöhnlichen Mann gefunden habe, ist wenigstens die Verbindung nicht ganz klar, in welcher beide Sätze zu einander und zum Vorigen stehen. Vermuthlich wird in dem ersten auf die größere Vereinfachung gedeutet, welcher Dverbed durch Schadow's und Cornelius' beversichende Abreise entgegenging; in dem zweiten auf die Arbeit in der Villa Massimi, welche ihm zum Troste blieb.

Die folgenden Briefe, welche Cornelius nach seinem Abschiede von Rom schrieb, beziehen sich theils auf seine Trennung von den Römischen Freunden und von seiner Familie, welche einstweilen unter deren Schutz zurückgeblieben war, theils auf die Verhältnisse, welche er in Deutschland vorfand. In dem ersten dieser Schreiben erwähnt er, daß er mit Kunoehr in Afrika zusammengetroffen und von ihm nach Perugia begleitet worden sei. Kunoehr, der sich damals auf seiner zweiten Italienschen Reise befand und von Cornelius' Bestrebungen in Rom eingehende Kenntniß genommen hatte, thut dieser Begegnung, welche in dem Berichte über seine „Drei Reisen nach Italien“, S. 226, eine Stelle hätte füllen können, keine besondere Erwähnung, sondern begreift sie in einer allgemeinen Anführung über sein Zusammentreffen mit kunstliebenden Landsleuten. Wer die drei Reisegefährten des Cornelius gewesen seien, von denen er am Schluß des Briefes Grüße ausspricht, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Schadow und Wach gingen ebenfalls im Herbst des Jahres 1819 nach Deutschland, verließen Rom aber vor Cornelius. Der Marinemaler Keßel, der als Direktor des Belvedere nach Wien berufen war, reiste auch im Herbst, und dieser könnte Cornelius begleitet haben. Vielleicht auch der Kupfstecher Kuschewsch, der aber wieder nach Rom zurückkehrte, und der junge Hornig, der wohl mit seinem damals meist in Florenz weilenden Mentor Kunoehr einige Verbindung unterhielt. Doch müssen es nicht durchaus Künstler gewesen sein.

Der dritte Brief bestätigt auf's Neue, um wie viel lieber Cornelius nach Preußen gegangen wäre, als nach Bayern. Er hatte, jedenfalls durch Niebuhr in seinen Hoffnungen auf Berlin so lange wie möglich festgehalten, den Abschlus mit dem Kronprinzen Ludwig hinausgezögert, so weit es irgend anging. Aber endlich mußte er einen Entschluß fassen, und der Kronprinz, der sicherlich darum wußte, welchen Antrag der preussische Gesandte in München, v. Zastrow, dem Cornelius zu übermitteln hatte, war klug genug, den Letztern bei seiner Ankunft in München in Empfang zu nehmen und sogleich alle die Anstände zu beseitigen, welche noch zwischen ihm und dem Künstler vorhanden waren. Cornelius führte diese Wendung der Dinge nach seiner Weise auf die besondere Einwirkung einer höheren Macht zurück, welche wollte, daß er gerade jetzt in München sei; aber eben der ergebene Ton dieser Aeußerung verräth, daß er mit getheilten Empfindungen nach München ging. Der kluge Bunsen hatte richtig gesehen, wenn er zu bemerken glaubte (Bunsen's Leben von seiner Wittve I, 142), daß Cornelius von dem Wesen des Kronprinzen Ludwig nicht so durchaus entzückt war, wie die übrigen Künstler in Rom; trotz oder vielleicht wegen der Careffen, mit denen er von ihm, nach Atterbom's Wahrnehmung, überhäuft wurde. Cornelius süßte sich nach Berlin gehörig, wo selbst nach seiner Ernennung zum Direktor in Düsseldorf, wie wir aus dem fünften Briefe entnehmen, noch eine Partei thätig war, um ihn in die Hauptstadt zu ziehen; aber die mechanische, ängstliche und kleinliche Weltanschauung, welche damals die regierenden Kreise beherrschte, ließ es zu einer vollen und ganzen Maßregel nicht kommen. So selbständige und große Naturen wie Cornelius, und fügen wir hinzu wie Niebuhr, glaubte man wohl benutzen, aber nicht maßgebend werden lassen zu dürfen. Wie man den Einen, der obenein noch für zwei Sommer in München gebunden war, nach Düsseldorf schickte, wo es für ihn nun gerade gar keine Gelegenheit gab, sich zu voller Größe zu entfalten, so ließ man den Andern demnächst nach Bonn ziehen und begnügte sich, ihn zu den Staatsrathssitzungen einzuladen, in welchen über die Einrichtung einer westfälischen Creditbank berathen wurde.

Die ersten Eindrücke, welche Cornelius bei seiner Rückkehr in's Vaterland von dem dort herrschenden geistigen und zumal künstlerischen Leben empfing, waren niedererschlagend und ermüthend. Nach der hochgestiegenen poetischen Existenz in Rom kam ihm das Münchener Treiben vor. Die hierüber handelnde Aeußerung ist es, auf welche Niebuhr in einem Briefe vom 9. Juni 1823 (Nörster I, 267) Bezug nimmt. Gegenüber dem geist- und empfindungslosen Eklekticismus aber, welcher auf deutschen Akademien jedes urtheiliche Streben schon im Keime zu ersticken suchte, brach bei Cornelius desto zuversichtlicher das Bewußtsein seiner Mission durch. Wie einen Ortan fühlt er es durch alle seine Kräfte wehen. Dieses Gefühl begleitet die Empfindung, endlich von der impenirenden Herrschaft der Alten, die bis dahin seinen Genius gebunden hatten, ganz frei geworden und auf sich selbst gestellt zu sein.

Unter den Künstlern, die er von der in München herrschenden Schwalze ausnimmt und an denen er Wesallen findet, sind ohne Zweifel vor Allem Zimmermann und Schlotthauer zu verstehen. Die drei jüngeren Leute, welche der Minister von Altenstein mit einem Stipendium ausgestattet hatte, um bei Cornelius das Frescomalen zu lernen, waren Friedrich Kühlen, der nicht weiter von sich hat reden machen, Gerhard Zippmann, geb. zu Düsseldorf 1790, und Karl Thelott, geb. ebendasselbst 1793.

In der dem fünften Briefe angehängten Bemerkung, daß Wilhelm Schadow aus seinem Kapuziner- und Incognito-Zustande in die alte Liebenswürdigkeit und Galanterie zurückgetreten sei, begegnen wir einer Bestätigung der Ansicht, welche Niebuhr in einem Briefe an die Henseler gelegentlich über Schadow's Convertirung und sein nazarenisches Wesen äußert (Lebenserinnerungen II, 314): „Ihm (Overbed) ist das Joch angewachsen, in welches ein anderer unserer Hausfreunde (Schadow) sich immer wieder hineinschieben muß, weil es vor ihm zurückweicht.“

Keapel, den 7. August 1818.

Ich habe Ihren lieben Brief vom 29. Juli nebst dem meiner guten Schwester erhalten. Wenn Sie ihn gelesen hätten, so würden Sie sich mit mir freuen und mir Glad gewünscht haben, daß ich ein Herz von solcher Güte und Liebe zu meinen Angehörigen hätte. Ich freue mich recht unig, daß es
 Zeitschrift für bildende Kunst. I.

in Ihrem Hause so wohl geht, und ich hoffe zu Gott, daß Sie nun Alles überstanden haben. Das günstige Urtheil des alten Schadow's über meinen Skatton ist mir höchst schätzbar. Ich habe seinen Werth nie verkannt; wenn ich aber sagen kann, daß ich die schönsten Jahre meines Lebens unter dem härtesten Druck des gemeinsten Künstlerneides verloren, und wenn dieses Unwesen sich mir in allen Gestalten in den verschiedensten Wegen entgegenstellt hat, so dürfte ich bei Regungen des Mißtrauens auf die Nachsicht meiner Freunde rechnen. Sie mein theuerster edelster Freund werden mir zum wenigsten glauben, wenn ich Ihnen sage, daß die Natur dieses Herz zwar mit großen Schwächen und Fehlern, aber mit einem grenzenlosen Bedürfniß nach Liebe und Vertrauen gebildet hat.

Daß Wilhelm Schadow sich entschließt einen Antrag anzunehmen, den weit Geringere als er ausgeschrieben, macht ihm sehr viel Ehre. Nur für unsern lieben Duerbed bin ich in Sorgen; es scheint mir wirklich eine Sache, wo das ganze Vertrauen auf Gott in Anwendung kommen muß; die Aussichten sind wirklich trübe. Doch hat eine ungewöhnliche Arbeit auch einen ungewöhnlichen Mann gefunden.

Von meinem hiesigen Leben kann ich Ihnen nur das sagen, daß es dem eines Zugvogels gleich, der sich fliegend ergötzt und nur ausruhend verweilt. Der Berge Majestät, die reiche Leppigkeit der Felder, der unermeßliche Spiegel des Meeres, und über Alles das azurine Gewölbe des Himmels, welch' ein Menschenhaus ist das! — Doch welche Bewohner! — Ich habe die Küsten von Sorrent gesehen, Capo di monte, die wunderbare Insel Capri — ob es wohl was Schöneres giebt auf dieser Welt? Es ist eine unbefreibliche Lust, sich den Meerewellen anzuvertrauen, und ich genieße sie fast täglich, ich fühle mich neu verjüngt und gestärkt.

Von Pompeji habe ich doch etwas mehr erwartet; wie modern erscheint hier das Antike. Dafür haben aber die Bronzearbeiten in den Studien mich um so mehr überrascht.

Leben Sie wohl, theuerster geliebtester Freund, ich grüße Sie mit dem Gruße der innigsten treuesten Liebe. Ich bitte, mich Ihrer lieben Frau Gemahlin zu empfehlen, die kleinen Engel für mich zu küssen, und Plattner, Bunsen, Brandis, unsern Duerbed zu grüßen.

Ihr
Cornelius
locando Speranzella.

Florenz, den 20. September 1819.

Noch tief und schmerzlich bewegt von der harten Trennung aus Rom, beläuft von den vielfachen Eindrücken der Reise, kann ich doch nicht umhin, Ihnen geliebtester Freund noch ein herrliches Lebenswohl nachzurufen, begleitet mit den innigsten heißesten Wünschen für Ihr und der Ihrigen Wohl. Ich will nun, theurer Freund, dem Schmerz, den mir die Trennung von Ihnen verurteilt, fernern nicht nachhängen. Die Erinnerung an Sie soll mich erheben; in schwierigen Fällen werde ich mich fragen, wie würde Niebuhr es hier machen? — Ferner nennt Dich Niebuhr vor aller Welt seinen Freund, mache nun, daß er sich Deiner nie zu schämen hat.

Wollen Sie die Liebe haben, meiner Frau von meiner Ankunft in Florenz Nachricht zu geben, daß ich wohl bin und ihr von Bologna, längstens von Venedig wieder schreiben werde?

In Kiffi fanden wir Numoer, von wo er uns nach Perugia begleitete. Kunstler ist recht fleißig bei der demüthigen Arbeit, und brav vorgeübt; den Prof. Nüss sehe ich hier täglich.

Erhalten Sie mein Andenken bei Ihrer lieben Frau Gemahlin, lassen Sie die beiden kleinen Engel für mich tausend mal — Gott gebe, daß ich meine armen Kinder bald und glücklich wieder sehe! (Schmieder**) und Bunsen, Duerbed, Plattner und wie die guten alten Freunde alle heißen, ich bitte sie alle recht herzlich zu grüßen und ihnen zu sagen, daß ich keinen von ihnen je vergessen kann, und daß sie auch meiner und der alten Liebe eingebend sein sollen.

Sie, theurer Herzensfreund, brüde ich in Gedanken an diese Ihnen ganz ergebene Brust. Der Himmel erhalte Sie und Ihre Lieben und überschütte Sie mit seinem reichsten Segen; dieses haben Sie allein verdient an Ihrem Sie zärtlich liebenden

J. Cornelius.

NB. Meine drei Reisegefährten empfehlen sich Ihnen.

München, den 4. Decbr. 1819.

Sie wissen es am besten, mein verehrter und geliebtester Freund, wie eine lange Reise von Umständen mich gleichfalls zwangen, mich schnell hierher zu begeben; bei meiner Ankunft dahier aber sagte es sich höchst wunderbar (so daß ich's für eine Einwirkung einer höhern Macht halten muß, die es will, daß ich jetzt hier sei); eine zweite Uebereinkunft, worin der Prinz mir die von Rom aus gemachten Vorschläge bewilligte, kam gleich zu Stande, und von nun an war an ein Abbrechen nicht mehr zu denken. — Erst viele Tage nachher theilte mir der General-Lieutenant v. Jastrow die von Berlin erhaltenen

*) Dem Stich des Titelblattes zu den Nibelungen.

**) Den neuangestellten protestantischen Gesandtschaftsprediger.

Aufträge mit, indem er früher nichts von meiner Ankunft erfahren hatte. Gott weiß, welchen Kampf es mir kostete, dem Minister von Altenstein zu schreiben, daß Ehre und Gewissen es nicht mehr zuließen, die hier nun zum zweiten Mal geknüpften Verhältnisse zu lösen, erwähnte aber dabei nochmals die alten Vorschläge, und daß ihn auf's angelegentlichste, sie in Erwägung zu ziehen. Der Gesandte unterthut meine Gesuche mit Gründen, die den meinigen ähnlich waren; auf diese erwartete wir jetzt eine Antwort.

Ueber mein zeitliches Wohl mögen Sie, theuerster Freund, ruhig sein. Es ist hier alles für mich; was gegen mich ist, ist schwach, oder klug genug, es mit mir doch nicht aufzunehmen; und wenn die hohen Genien der Alten in Italien den meinigen gebunden hielten, so fange ich dagegen hier an mich und meine Bedeutung zu fühlen, und einen großen Muth zu gewinnen. Daher geht auch die Arbeit hier viel rascher: ich habe schon beinahe zwei Drittel eines neuen Kartons fertig und eben so ausgeführt wie der andere; ich wäre noch weiter, wenn eine Erläuterung und nachher einige Schmerzen im Unterleib mich nicht aufgehalten hätten. Der Eintritt in's liebe Vaterland macht doch einen unsäglich barbarischen Eindruck, die Leerheit und Nichtigkeit der Zeit spiegelt sich überall; nur auf dem Lande in Tirol ist's mir wohl, aber auch recht wohl geworden, hier ist's traurig und schlimmer als Barbarei. Das Künstlervolk ist gemeiner und dürftiger Art, einige wenige Junge ausgenommen, die recht wacker sind. Mit welcher schmerzlichen Sehnsucht denke ich an Rom und das dortige schöne Leben, und nur außerhalb lernt man erst recht dessen Werth kennen; und wenn ich einmal die Hoffnung aufgeben sollte (woor Gott mich bewahren möge!), daß unserm Vaterlande eine Wiebergeburt und Wieberbelebung werden wird, so will ich dann lieber in Rom dürstig und vergessen, als hier in Ehren und Reichthum leben. Aber es ist keine Täuschung, was wie ein mächtiger Orkan in alle unsere Kräfte weht, Gott wird mit uns sein und uns ausheilen.

Nehmen Sie meinen innigsten Dank für die liebevolle Theilnahme, womit Sie meine Frau getrübt und geholfen. Ich habe ihr einen kleinen Wechsel geschickt; sie wird Ihnen die Hälfte der gütigst gesehenen Summe mit Dank erstatten, die andere Hälfte nächstens.

Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau Gemahlin, und lassen Sie die sieben Kleinen für mich; Oberhard und Ringels empfehlen sich. Gott gebe Ihnen Gesundheit und Lebensmuth, erhalten Sie mir ihre Liebe, die mir ein hohes Kleinod ist.

Ihr

Meine herzlichsten Grüße an Funsen, Blatner &c.

Cornelius.

München, den 17. Decbr. 1819.

Es hat alles den Anschein, mein theuerster Freund, als sollte mir eine weite Bahn zu einer großen Thätigkeit in unserm Vaterlande geöffnet werden. Bei meinem Eintritt in dasselbe fallen alle Schwierigkeiten wie von selber; von der gütigen Aufzählung aller Differenzen mit dem Kronprinzen habe ich Ihnen schon gesagt; auch wissen Sie, wie die Nachrichten von Berlin mir zu spät zu Augen kamen, welchen Entschluß ich fassen mußte und sagte, und es bloß that um mein Gewissen nicht zu beledigen.

Daß ich das Rechte gethan, beweist der Erfolg; nach einem Schreiben des Ministers v. Altenstein bin ich zum Director der Düsseldorfer Academie ernannt mit der Bewilligung, die Sommermonate von den Jahren 1820 und 21 in München zubringen zu dürfen, und mit der Erklärung überhaupt, daß meine Verpflichtungen zu dem Kronprinzen von Bayern nicht gelöst werden sollen. Im fünfzigsten Monat gehe ich nach Berlin, wohin ich alle meine Kartons nehmen und eine Ausstellung machen werde, mit der festen Zuversicht, daß ich mit dem Beistand von oben (der mächtig mit mir zu sein scheint), Samenförmer für die Zukunft dort ansaufen habe. Gott gebe seinen Segen! — Sie haben mir einige Briefe für dorthin geschickt, wofür ich wie für so unendlich viel Liebe und Fürsorge herzlich danke; bei der guten Nachsicht dachte ich zuerst an Sie, mein theuerster Freund, und dann an Weib und Kinder, und süßte ganz die Freude und Theilnahme von Euch allen im voraus.

Reiseln Sie, wenn ich langsam war, Ihnen die dds scheinenden Nachrichten mitzutheilen; um so schneller bin ich jetzt mit den guten. Wie freue ich mich auf die Zeit, Sie einmal wieder zu sehen — und wo es mir wieder vergönnt sein wird an Ihrem Rande zu hangen. Nie ist mir in einem Menschen das zur Anschauung geworden, was wahre Tugend und Weisheit ist als wie in Ihnen, mein geliebtester Freund. Wohl unserm Vaterlande und unserm Zeitalter, könnte es Sie so erkennen wie es mir vergönnt ist. — Es geht mir wahrhaft nahe und ich nehme es zu Herzen, daß es mit der Gesundheit Ihrer lieben Frau Gemahlin noch immer nicht anders werden will; so beunruhigt mich auch unendlich, was ich von den Meinigen höre. Trösten Sie meine arme Frau mit der guten Nachricht und der Hoffnung, daß wir uns bald wiedersehen; auch habe ich ein kleines Briefchen an sie eingelegt mit etwas Geld, um unsere Schuld an Sie zu zahlen.

Allen Segen und Glück zum Eintritt in's neue Jahr; und neue und frische Hoffnung für's ganze Leben.

Ihr treuer

Cornelius.

NB. Ich habe Gelegenheit gefunden, das oben gemeldete Geld für meine Frau an den Kardinal Pöflin anzuweisen; wollten Sie die Liebe haben meine Frau davon zu benachrichtigen? Es sind 80 Scudi.

München, den 15. October 1820.

Nachdem ich so manchen Brief an Sie, mein theuerster Freund, angefangen, worin ich Ihnen womöglich alles das sagen wollte, was ich unterdessen erlebt habe, so blieben sie immer unvollendet, und die Masse der Gegenstände häufte sich immer mehr an. Nun aber drängt es mich, Ihnen nun wenigstens ein paar Worte, eine Keuschung der alten Liebe und Verehrung zu sagen. — Ich habe alle Ihre Freunde in Berlin gesehen, und bin von ihnen, sowie überhaupt, sehr lieblich und mit alljugroßer Auszeichnung empfangen worden die ich nicht verdiene; außer Kom so wie ich es einst kannte, möchte ich nirgend so gern sein als in Berlin; wie ich das meine? brauche ich Ihnen nicht zu sagen.

Nachdem ich den Kreis Ihrer Freunde gesehen, bin ich der Ueberzeugung geworden, daß sie in Ihnen ihren Mittelpunkt verloren haben, und daß wohl keiner diese Stelle einnehmen mag. — Es mögen wohl wenige Menschen die Gelegenheit haben wie ich, zu bemerken, wie groß, ja wie allgemein die Verehrung ist für Sie, mein geliebtester Freund; wenn sie die Herzen der Bessern ganz besitzen, so ist der Respekt der Andern unbedingt, und ich kenne keinen Mann in Deutschland, der so ausgerüstet wäre wie Sie, Dinge zu bewirken die allein retten können. — O! wären Sie da.

Was meine Angelegenheiten anbetrifft, so geht es im Ganzen gut, in Berlin sind alle meine Vorschläge in Bezug auf die Düsseldorf'sche Akademie durchgegangen. Allenstein hält die Sache für D., aber eine große Partei ist dafür, daß ich nach B. komme und in D. bloß eine Zeidenschule bleibe; ich selbst kann dagegen eigentlich nichts einwenden, und so fängt die Sache an, sich abermals in die Länge zu ziehen. Ich bin unterdessen ernannt als Direktor und soll ein Gehalt von 1500 pr. Thlr. beziehen. Allenstein hat drei junge Künstler pensionirt, um bei mir das Frescomalen zu lernen, die aber noch nicht viel leisten, doch aber Fortschritte machen; sonst sind noch vier andere die mit malen, und worunter sehr mehrere sind. Die Hälfte der Rede wird in diesem Jahre beinahe fertig, genug für den Anfang in Deutschland.

Daß es Ihnen und Ihren Angehörigen wohl geht, daß Ihre liebe Frau Gemahlin so glücklich verbunden ist, sind Dinge, worüber ich mich täglich freuen und Gott danke; daß Sie mich aber zum Taufpather der kleinen lieben Lucia*) nehmen wollen, erfreut mich darum so von Herzen, weil es wie Sie selbst sagen, ein neues Seelenband zu dem schon bestehenden und bewährten ist; und nehmen Sie für dies neue Zeichen Ihrer Liebe meinen innigsten Dank.

Meine besten Glückwünsche für die liebe Genesene und lassen Sie die süßen Kleinen für mich. Punsen, Plattner, Koch und Schmieder bitte ich herzlich zu grüßen. Gott erhalte und segne Sie, mein theuerster, geliebtester Freund, und alles was Ihnen Freubigkeit, Muth und Hoffnung kann gewähren; möchte ich recht bald etwas Gutes von Ihnen und den Ihrigen hören.

F. Cornelius

Pragergasse No. 1483.

NH. W. Schadow ist in Berlin aus seinem Capusiner, und incognito Zustande in die alte Liebenswürdigkeit und Galanterie zurückgetreten er und Wach sind Professoren der Akademie geworden.

Theuerster hochverehrter Freund!

Ein so großer Zeitraum liegt zwischen uns, als daß es möglich wäre, die ganze Fülle des darin verlebten Lebens in einem Brief zu fassen. Nur in einem Tage wo wir wieder zusammentreffen, wird die Lücke schnell und leicht verschwinden, als wäre sie nie gewesen, weil sie auch eigentlich nie war, durch die ewig bestehende Vereinigung untrer Seelen. Unterdessen mögen Ueberbringer dieser Zeilen Ihnen manches von mir sagen; ich empfehle Sie Ihnen als mir überaus werthe Freunde, und bitte, sie um meinestwillen freundlich aufzunehmen, Sie werden sie später um ihrer selbst willen lieb gewinnen.

Das Titelblatt ist nun ganz fertig und über alles Erwarten gut ausgefallen, und dieses Mal habe ich große Freude von so vieler Mühe und Arbeit. Die größte Freude aber die ich dabei habe, ist, dem würdigen und edelsten Manne, der mir bis dahin im Leben erschienen, ein nicht ganz unwürdiges Denkmal meiner unbegränzten Verehrung und Liebe zu stiften. Gott erhalte Sie und Ihre lieben Angehörigen. Alles was ein Herz voll Liebe und Treue nur wünschen kann, Ihrer lieben Hausfrau

von Ihrem ganz ergebenen

F. Cornelius.

München, den 31. Juli 1821.

Mein theuerster Freund!

Die Ueberbringer dieser Zeilen, Hr. Heinrich Seß und H. Memo, beide Künstler, bitte ich freundlich aufzunehmen. Der Erste besitzt ausgezeichnete Fähigkeiten und hat eine Zeitlang bei mir gearbeitet. Der Andere ist ein Schüler von Kugelman, er ist durch meine Veranlassung vom Ministerium beauftragt, Köpfe und andere Einzelheiten zum Gebrauch beim Elementar-Unterricht nach den besten alten Meistern zu zeichnen.

*) Geboren am 9. August 1820; nachmals Frau v. Holzsch. 11.

In 14 Tagen werde ich von hier nach Düsseldorf abreisen; vier meiner Schüler sind mir schon voran dahin abgereist, worunter zwei Berliner sind, und recht wadere. Mosler ist schon in D. und vorläufig mit Einrichtungen beschäftigt.

Mit Altenstein bin ich überaus zufrieden, und ich darf überhaupt sagen, daß ich die Sache mit den besten Aussichten beginne.

Frau und Kinder sind ziemlich wohl, und gewöhnen sich immer mehr an Deutschland und deutsche Art. Ich hoffe, daß Ihre Lieben sich wohl befinden.

Ich hoffe Ihnen nun bald einen Abdruck des Titelblattes schicken zu können; Sie werden sich über Barth's Arbeit wundern.

Nun leben Sie wohl, mein theuerster, geliebtester Freund; Gott erhalte Sie und Ihre lieben Angehörigen, und gewähre mir den Trost Sie einmal wieder zu sehen.

Ihr treuer

B. Cornelius.

München, den 2. October 1821.

Ein Denkmal frühromanischer Malerei in Verona.

Es ist keine patriotische Fälschung der Kunstgeschichte Verona's, wenn dortige Lokalforscher eine ununterbrochene Continuität künstlerischen Lebens von 7. Jahrhundert an bis zur Glanzzeit der Veronesischen Malerschule behaupten. Gegenüber dem oberflächlichen Aussprüche Rosini's, in Verona finde sich keine Spur des Lebens auf dem Gebiete der Malerei vor 1360, konnte schon der summarische Hinweis auf die Wandmalereien in der Basilika von S. Zeno genügen¹⁾; ich meine aber, daß auch Crowe's und Cavalcajelle's Urtheil, Verona „verharre bis in die zweite Hälfte des Trecento hinein in öder Unfruchtbarkeit“ (Gesch. d. Malerei in Italien. Deutsche Ausgabe. II, Kap. 18) durch die vorhandenen künstlerischen Denkmäler widerlegt werde. Allerdings, die systematische Durchforschung und Sichtung des aus der frühromanischen Periode Ueberkommenen wurde von der Lokalforschung bis jetzt verabsäumt; vielleicht verjucht sie der Verfassers dieser Zeilen im Laufe der Zeit. Heute sei es ihm nur gegönnt, auf ein Denkmal dieser Periode hinzuweisen, das der Kunstforschung bisher fast gänzlich entgangen ist²⁾, das aber, falls dessen Zeitbestimmung sich als richtig erweisen sollte, als ein nicht unwichtiger Beweis gegen die eben citirte Behauptung Crowe's und Cavalcajelle's gelten dürfte.

In unmittelbarer Nähe der Kirche von S. Zeno steht als Rest des alten Klosterbaues ein mächtiger innenbekrönter Thurm, der zur Glanzzeit des Klosters wiederholt deutsche Kaiser in seinen Mauern beherbergte. Im oberen Geschoß desselben befand sich der große Festsaal; kaum gewinnt man noch eine Vorstellung seiner einstigen Größe, da er gegenwärtig nicht blos durch eine Decke unentehrt, sondern auch durch hineingebautes Winkelwerk verunkultet wird. Man darf annehmen, daß alle vier Wände des Saales einst mit Fresken bedeckt waren; jetzt sind nur noch Reste der Bilder sichtbar, welche die nördliche Saalwand bedeckten. Die Figuren derselben — fast lebensgroß — wurden durch die Untertheilung der Decke in der Mitte durchschritten, so daß man eigentlich nur Brustbilder vor sich hat — der untere Theil ist durch Ueberwüchschung unsichtbar geworden.

1) Bernasconi, Studi sopra la storia della pittura Italiana. Verona, 1865, pag. 203.

2) Nur Prof. v. Cittelberger hat in einem an kunstgeschichtlichen Winken reichen Aufsatze: „Kunstgeschichtliches aus Verona“ (Zeitschrift f. b. K. VIII, 210) der Fresken im Thurme von S. Zeno gedacht und sie der Aufmerksamkeit der Forscher empfohlen. (Vergl. darnach jetzt auch Schnaase, Gesch. d. bild. Kst. 2. Aufl., B. VII, S. 305.) Der Lokalforschung sind dieselben gänzlich entgangen. Abgesehen von den „Quadern“, wie sie von Valerini (Le bellezze di Verona. 1846) hinab bis auf Dal Pericco und Rossi abgefaßt wurden, findet sich auch keine Erwähnung derselben bei so gründlichen Forschern, wie Waffei (Verona illustr.), Pianciani (Notizie storiche delle chiese di Verona Otto libri. 1715), Bernasconi (a. a. D.), Zanandrei (Il manoscritto); dasselbe enthält eine überaus reichhaltige, doch ungeordnete Sammlung von Notizen über Künstler und Kunstwerke Verona's. Diego Zanandrei, geb. 1805 zu Verona, starb daselbst 1836. Das Manuskript befindet sich in der Kommunalbibliothek von Verona.

Was den Inhalt dieser Fresken-Nische betrifft, so ergibt sich auf den ersten Blick, daß man es hier mit einer einem römisch-deutschen Imperator von Seite des Orients dargebrachten Devotion zu thun hat. Doch meine ich, daß man weniger an den Empfang einer orientalischen Deputation denken darf, als vielmehr an die in das allegorische Gebiet streifende Darstellung einer Huldigung des Orients; letzterer ist verfinstert durch die Repräsentanten seiner einzelnen Völkerschaften. Die Beschreibung des Vorhandenen mag dies bestätigen.

Links von einer bei dem Um- und Einbau durch die Mauer gebrochenen Thür sieht man den Imperator. Er ist bekleidet mit einem grünen Untergewande, über welches ein rother Mantel herabfällt. Sein Haupt ist mit einer mehrfach gezackten Krone bedeckt. Das lang herabfallende, leicht gewellte, röthlichblonde Haar verräth die deutsche Abkunft. Die Züge sind jugendlich, nicht unschön, in ihrer Regelmäßigkeit an antike Portraitausbildung gemahnend. Vom Innern ist nur noch die grünliche Grundirung mit den darauf aufgetragenen dunkelgrünen Schatten sichtbar. Dann begegnen uns zunächst rechts von der Thüre zwei Köpfe, mit rothen Mützen bedeckt — auch hier blieb vom Innern nur die grüne Grundirung übrig. Von da an sind die Gruppen immer zu drei geordnet; nur die Repräsentanten der schwarzen Rasse erscheinen in der Mehrzahl. Die nächste Gruppe zeigt regelmäßige Gesichter von ernst-würdigem Ausdruck; dieser wird noch erhöht durch den lang herabwallenden braunen Bart; der Kopf ist mit einer hohen weißen Mütze bedeckt; man scheint an persische oder indische Priester gedacht zu haben. Hier haben sich auch noch Spuren der rothen Konturirung von Mund, Nase und Stirn erhalten; dem rothen Kontur sind dann, auch nur in Form von Strichen, dunkelgrüne oder schwarze Schatten aufgesetzt. Sodann finden wir vier Reiter; hier ist die Zeichnung und Modellirung in weißen Strichen ausgeführt. Es folgen drei Gruppen, bei welchen das Innere verschiedener Grade eines helleren und dunkleren Braun aufweist; jede Gruppe hat eine andere Form der turbanartigen Kopfbedeckung. Die folgende Gruppe erscheint baarhaupt; die Gesichtsfärbung ist kupferbraun. Die nächsten zwei Gruppen bieten einen Beleg für den allegorischen Charakter der Darstellung; die Gesichtsbildung weist darauf hin, daß man es hier mit Repräsentanten mythischer Völkerschaften zu thun hat. Die erste derselben zeigt zwar die orientalische Profilbildung, in der Mitte der Stirn aber befindet sich ein hornartiger Auswuchs — die Gewandung hat etwas Fierliches. Eine noch viel befremdlichere Gesichtsbildung kommt der zweiten Gruppe zu, bei welcher der Stirn, Nase und Mund von karrikaturartiger Mißform sind.

Den Schluß bildet eine Trias, wiederum in feierlich wallender Gewandung, von der Gesichtsbildung der kaukasischen Rasse. Die mittlere Figur dieser letzten Gruppe hat eine erhöhte Stelle inne — es ist augenscheinlich der Orator. Lebhaft gestikulirend deutet er auf den Imperator hin und lenkt so die Aufmerksamkeit sämmtlicher Gruppen nach dieser Stelle. Ein Strom feierlichen Lebens geht auch thatsächlich durch die ganze Darstellung: die Einen weisen mit der Hand auf den Imperator hin, die Andern haben mindestens die Blicke auf ihn gerichtet. Es ist klar, daß dadurch die Darstellung eines zusammengehörigen einheitlichen Ganzen gewonnen hat.

Nach dieser Skizzirung des Inhalts gehe ich nun daran, die Entstehungszeit der Fresken zu bestimmen. Selbstverständlich muß da die Technik zuerst zu Rathe gezogen werden.

Die Farbengebung ist noch sehr primitiv, sie kennt keine Vermittlung durch Halböne; die Farbenpalette aber ist ziemlich reich, wie sich dies z. B. in den verschiedenen Nuancen des Innerns kund giebt. Wo das Innere das der kaukasischen Rasse sein sollte, wurde mit Grün grundirt; die darauf gelegte Rothfarbe fiel leider ab. Die Hauptkonturen wurden schwarz umrissen, dagegen wurden die einzelnen Gesichtstheile, wie Mund, Nase, Stirn im Allgemeinen roth konturirt, worauf dann schwarze oder dunkelgrüne Schatten — in Form von Strichen — aufgesetzt wurden. Die Modellirung des Gewandes fand gleichfalls durch schwarze Striche statt. Das Haar ist, wo es sichtbar ist, von gestrichelter Behandlung. Bei dem Mangel an Anordnung und genügender Markirung von Licht und Schatten fehlt es natürlich auch an Rundung und Plastik. *)

*) Die Technik scheint somit sich über die Höhe der bei Theophilus angegebenen nicht zu erheben und sieht noch bedeutend tiefer als das Verfahren Gennini's aus der Schule des Giotto. Der erwähnte

An byzantinischen Einfluß mahnt die Herrschaft der geometrischen Linie; doch stehen die Fresken andererseits wieder der byzantinischen Stilweise ferne durch die höhere Lebenswahrheit in der Bildung und im Ausdruck des Gesichtes, sowie durch die Bewegtheit, welche den meisten Gruppen eigen ist. Verglichen aber mit den frühesten Lebenszeichen des romanischen Stils, befindet sich hier zwar ein weit ausgebildeterer Formensinn, als ihn z. B. die Fresken in der Basilika von Parma aufweisen, oder als er in frühromanischen Wandmalereien in den Kirchen Verona's anzutreffen ist: nichtsdestoweniger aber ist die Technik der Fresken des Thurnes von S. Zeno von der jener erwähnten frühromanischen Malereien in Nichts verschieden. Kann wird es nöthig sein, dies besonders zu erhärten. Doch um eine unmittelbare Kontrolle zu ermöglichen, sei Folgendes erwähnt. Wenn man in der Basilika von S. Zeno die Stufen zum Chor hinanstiegt, findet man an der Wand rechts einige vor ca. 2 Jahrzehnten aufgedeckte Wandmalereien, welche Maria mit dem Kinde, S. Lucia, S. Katharina und einen männlichen Heiligen darstellen. Sie zeigen nicht blos in der Maltechnik, sondern auch in der Art zu komponiren, in der Behandlung des Haars, in der Nebelstrahlung ganz dasselbe Verfahren, wie die Fresken im Thurne von S. Zeno; der Unterschied liegt nur in der rohen, handwerksmäßigen Form. Der hl. Lucia und der hl. Katharina sind die Namen vorgelegt, und zwar in Schriftcharakteren, welche über das 13. Jahrhundert hinaus nicht vorkommen, die aber in einer von Biancolini mitgetheilten Inschrift vorliegen, welche sich an der Kirche S. Stephano befand und aus dem Jahre 1220 stammt.¹⁾ Ueber die Entstehungszeit der Fresken im Allgemeinen dürften also Technik und Stil kaum einen Zweifel aufkommen lassen; es handelt sich nun darum, einen ganz bestimmten Zeitpunkt der Entstehung zu finden.

Der Inhalt der Bilder, verbunden mit der Geschichte der kaiserlichen Besuche des Klosters, muß uns hiefür die Anhaltspunkte bieten. Durch Byzontinische Chronisten und Historiker sind wir zum Glück über diese Besuche ziemlich genau unterrichtet.

Abgesehen von Pipin, dessen Grabmal man im Klosterhofe von S. Zeno zeigt, wissen wir zunächst von einem Aufenthalte Otto's I. in Verona; er bestätigte da am 3. Dez. 961 auf Ansuchen des Abtes Adolar die Privilegien des Klosters von S. Zeno.²⁾ Im Jahre 1146 berührt Heinrich III. (der Schwarze) mit seiner Gemahlin Agnes Verona, auf einem Römerzuge, dessen Zweck war, den Bischof Kuitger von Bamberg als Clemens II. auf den päpstlichen Stuhl zu erheben.³⁾ Mit den Besuchen dieser beiden Herrscher die Entstehung der Fresken in Beziehung zu bringen, ist selbst abgesehen von der Technik, unmöglich, da einerseits dann der Inhalt der Fresken unerklärt bliebe, andererseits die Chronisten uns nicht einmal berichten, ob diese beiden Regenten im Kloster von S. Zeno gewohnt oder nicht. Der nächste kaiserliche Besucher Verona's, von dem wir hören, ist Friedrich I. Sein erster Besuch fällt in das Jahr 1156; in feierlicher Prozession, Bischof Egniben an der Spitze, ward er eingeholt⁴⁾; es darf hier die Vermuthung Raum finden, Egniben habe damals selbst den Kaiser in seinem neu erbauten bischöflichen Palaste (nahe dem Dome) beherbergt. Dagegen wohnte Friedrich I. während seines zweiten Aufenthaltes in Verona im Jahre 1154 (von den Chronisten 1153 angegeben) im Kloster S. Zeno; es ist uns dies verbürgt durch eine Urkunde, welche „in Palatio S. Zenonis“ gezeichnet ist.⁵⁾ Doch auch in dem Leben dieses Kaisers — Friedrich I. trat erst

Schriftsteller giebt dem Infarnat gleichfalls einen grünlichen Grundton, Prasinus (Lib. I, cap. 2, 3.) Die reihe Konturierung, welche übrigens fast in's Braun spielt, liefert ihm die Farbe Posch primum, (ibid. cap. 3) aus gedrohnem Ocker bereitet. Die tiefen Schatten in der Gesichtsfarbe erreicht er mittelst der zweiten Art derselben Farbe (ibid. cap. 7), welches durch Prasinus gleichfalls in's Grün alterirt wird. Inbessern muß auch bemerkt werden, daß die Schattengebung der Gewänder bei Theophrastus (In Folge byzantinischen Einflusses in den betreffenden Kapiteln) entwickelter ist, als an den Wandgemälden von S. Zeno (ibid. cap. 13—15.)

A. 31g.

1) Biancolini, Nachträge, S. 239.

2) P. Roscardo, Historia di Verona. Verona 1868. C. VI, p. 109.

3) Roscardo a. a. D. VI, p. 119.

4) Roscardo a. a. D. VI, p. 130 ff.

5) Chronica della città di Verona descritta da Pier Zagata (schrieb ca. 1450) ampliata & supplita da Giambattista Biancolini. Verona 1745. Pag. 19. Deßt. Maffei, Verona illustr. P. III, c. 3.

1189 seinen unglücklichen Kreuzzug an — wird man vergeblich ein Ereigniß suchen, das uns den Inhalt der Fresken erklärte.

Nach einem stüchtigen Aufenthalte Otto's IV. in Verona — der 1209 nach Rom zieht, um sich von Innocenz III. krönen zu lassen — folgen die häufigen Besuche Friedrich's II., der wie kein anderer deutscher Kaiser die zahlreichsten Spuren seines Wirkens in Italien hinterlassen hat. Für die Besuche Friedrich's II. in Verona bot die Veranlassung der auch in dieser Stadt heftig tobende Kampf zwischen eifersüchtigen Adelsfactionen, die sich — um der Sache einen Namen zu geben — als Guelphen und Ghibellinen bezeichnen lassen. Friedrich's II. erster Besuch fällt gegen Ende des Jahres 1213; aber er wohnte damals, wie uns ausdrücklich versichert wird, nicht in der Abtei von S. Zeno, sondern im bischöflichen Palast.¹⁾ Im Jahre 1215 oder 1216 kommt die Gemahlin Friedrich's II. — von Apulien nach Deutschland zurückkehrend — nach Verona und wohnt im Kloster S. Giorgio in Braida.²⁾

Friedrich II. selbst kommt zunächst wieder auf besondere Einladung von Seite der ghibellinischen Partei im Jahre 1232 nach Verona³⁾. — wir erfahren aber nicht, wo er damals wohnte. Doch schon im Jahre 1236 ruft die Ghibellinenpartei den in Deutschland weilenden Kaiser neuerdings nach Verona. Er sendet zuerst einen Commisarius, der zu Gunsten der Ghibellinen auftreten soll, und im August desselben Jahres erscheint er dort persönlich, mit hohen Ehren und Freudenrufen von seiner Partei empfangen; diesmal erwähnen die Chronisten es aber ausdrücklich, daß die Stadt zu seiner Wohnung das Kloster von S. Zeno besonders hergerichtet habe.⁴⁾ Und als nur wenige Monate später die Gemahlin Friedrich's II. mit einem zahlreichen Gefolge nach Verona kommt, wohnt sie vierzehn Tage auf Kosten der Stadt gleichfalls im Kloster von S. Zeno, und wiederum wird es von den Chronisten besonders vermerkt, daß die Abtei zu diesem Zweck auf das Prachtigste ausgeschmückt („sontuosissimamente addobbato“) worden sei.⁵⁾ Das Jahr 1238 sieht zwar neuerdings die kaiserliche Familie in Verona — Friedrich II. vermählte einer seiner Töchter dem Ezzelin — aber sie wohnt während dieser Feier im Hause des Grafen Sanbonifacio da Panig⁶⁾, und als Friedrich II. 1245 zum letzten Male in Verona verweilt, mit zahlreichem Gefolge, „verschoben an Sprache und Sitten“, beherbergt ihn das Kloster von S. Giorgio in Braida.⁷⁾ Mit dem Jahre 1262 wird mit Mastino die Herrschaft des Geschlechtes der Staliger inaugurirt, und wir hören lange Zeit hindurch nichts mehr von einem Aufenthalte deutscher Kaiser in Verona. —

Aus dem Gesagten wird hervorgegangen sein, daß wir die Entstehung der Fresken in keine andere Zeit zu setzen berechtigt sind, als in die des Aufenthaltes Friedrich's II. in Verona im Jahre 1236 oder seiner Gemahlin 1237. In keinem andern Falle findet sich so einstimmig hervorgehoben, wo der kaiserliche Gast wohnte und niemals mit solcher Bestimmtheit beweist, daß die für den kaiserlichen Gast bestimmten Wohnräume besonders geschmückt wurden. Wenn dies Letztere die Chronisten der Mühe werth finden, besonders aufzuzeichnen, so wird man kaum an einen andern als einen monumentalen Schmuck denken dürfen. Hier wäre nun auch der Ort, Folgendes zu erwähnen. Pier Zagata, dessen Chronik eine der Hauptquellen späterer Chronisten und Historiker Verona's ist, schöpft für die Zeit von 1117—1275 hauptsächlich und fast wörtlich aus der Chronik dieser Zeit des Varide da Ceretta (Cerea ist eine alte Kommune des Distriktes von Sanguinetto im Veronesischen), der um 1250 blühte, also noch ein Zeitgenosse Friedrich's II. war.) Und eben derselbe Chronist erzählt nun auch das Ereigniß, das in bestimmter Beziehung zu den Fresken steht und die Vermuthung, dieselben seien 1236 oder

1) Moscardo a. a. D. VII, p. 157. Dal Certe, *Historia di Verona*. Verona 1492. I. VI, p. 343.

2) Dal Certe a. a. D. I. VI, p. 344.

3) Pier Zagata a. a. D. I, p. 32. Moscardo a. a. D. I. VII, p. 169.

4) „ . . . il mese d'Agosto fece l'entrata in Verona accettato & honorato da tutti i suoi Ghibellini con lietissimi voci, havendogli la città preparata per la sua stanza il Monastero dell' Abattia di S. Zeno.“ Moscardo, a. a. D, c. VIII, p. 175. *De reg. Zagata*, P. I, p. 28.

5) Zagata P. I, p. 32. Dal Certe P. I, p. 412. Moscardo I. VIII, p. 175.

6) Zagata P. I, p. 33. (Hier auch die interessante Beschreibung des Bodensees.) Moscardo I. VIII, p. 179.

7) Moscardo I. VIII, p. 187.

8) Siehe Biancotini, Einleitung zur Chronik des Pier Zagata.

1237 entstanden, zur Gemätheit erhebt. Im Jahre 1228 hat bekanntlich Friedrich II., durch friedlichen Vertrag mit dem Sultan Kameh, Jerusalem und die heiligen Städte in seine Gewalt bekommen. Wir lesen nun bei Pier Zagata, resp. Paride da Ceretta: „Im Jahre 1229 (!) ist Rainero de la Zen von Venedig Podesta in Verona gewesen und Lancetto Talabrassa Podesta in Cerea und in jenem Jahre hat Friedrich Ruzero der Kaiser ohne irgend eine Schlacht die Städte von Jerusalem und andere Länder jenseit des Meeres erhalten und er wurde dort gekrönt von jener Stadt Jerusalem durch ihren König“ u. s. w.¹⁾ Diese poetisch ausgeschmückte Erwähnung der Abtretung Jerusalems von Seiten des Volsalchronisten, registriert zwischen den Wahlen der Podesta, zeigt den mächtigen Eindruck dieses Ereignisses auch auf die Bewohner Verona's. Es ist aber auch bekannt, daß man im Mittelalter Jerusalem als das Haupt des Orients zu betrachten pflegte, demgemäß auch der Phantasie des Volkes die Huldigung resp. Uebergabe Jerusalems als eine Huldigung des gesammten Orients erscheinen mochte. Was lag da näher, als daß man im Jahre 1236 oder 1237, als Friedrich II. und seine Gemahlin besonders geehrt werden sollten, zum Gegenstande der malerischen Ausschmückung des Gemässes, welches sie bewohnten, gerade jenes Ereigniß wählte, das als das ruhmreichste oder mindestens denkwürdigste seiner Regierung erschien, vielleicht zugleich mit der Absicht, der Partei der Gneffen gegenüber die Verdienste des gebannten Kaisers um die Christenheit besonders hervorzuheben.

So stimmt Alles zusammen, um die Entstehung der Fresken im Thurme von S. Zeno in das Jahr 1236 oder 1237 zu versetzen. Wenn man dagegen etwa die Unterschiede in der formellen Vollendung dieser Fresken von anderen zeitgenössischen Wandmalereien in den Kirchen Verona's geltend machen sollte, so ist zu bedenken, daß man zur Ausschmückung der kaiserlichen Wohnung nicht jeden beliebigen Maler gewählt haben wird, wie er dem sächlichen Bürger zur Anfertigung eines Porträtbildes genügen mochte. Gewiß zog man zur Anfertigung dieser Fresken die tüchtigsten Kräfte herbei, die Verona gerade auf dem Gebiete der Malerei besaß. Daß solche aber nicht mangelten, dafür findet sich ein kostbares Zeugniß bei Maffei: „Und ich kann es auch nicht glauben, daß von jener Zeit an (vom 10. Jahrh.) bis zur Geburt des Cimabue sie (die Malerei in Verona) gefehlt habe; denn die Verse eines Straßfines, welchen man im Kloster von S. Zeno bewahrt, thun eines Gemäldes Erwähnung, welches dortselbst im Jahre 1123 angefertigt wurde; und in einer Ahterkklärung, die von Friedrich II. im Jahre 1239 — also dem der Geburt des Cimabue vorausgehenden Jahre — erlassen wurde, liest man, daß die Rebellen im Saale abgemalt und porträirt waren.“²⁾

Außerdem beweist auch diese Notiz noch, daß in dem Festsaale, in dem sich die „Huldigung des Orients“ befand, auch noch andere Malereien vorhanden waren, so daß die Aufhängung, es möchten alle vier Saalwände mit Fresken bedeckt gewesen sein, hierdurch eine festere Begründung erhält. Die Absentfernung der Rebellen wird wohl eine gewisse epische oder dramatische Fassung erhalten haben — vielleicht in der Form einer Demüthigung derselben durch Friedrich II.

Unmöglich war es mir bis jetzt, den Namen eines Malers dieser Periode zu eruirn. Dieser Mangel jedoch kann den Wandfresken im Thurme von S. Zeno von ihrer kunstschriftlichen Bedeutung nichts nehmen, falls die Beweise, die für deren Entstehungszeit beigebracht wurden, überzeugende Kraft besitzen sollten. Vor Allem aber wird die kunstschriftliche Volsalforschung Verona's des Hinweises auf dieses Denkmal frühromanischer Freskenmalerei nicht enttathen können, wenn sie es unternimmt, den Anschuldigungen künstlerischer Sterilität ihrer Stadt während dieser Periode mit Gegenbeweisen zu begegnen.

Hubert Janitschek.

1) L'anno 1229 Rainero de la Zen da Venezia fo Podesta in Verona, e Lancetto Talabrassa Podesta in Cerea & in quell' anno Federigo Ruzero Imperador senza alcuna battaglia have la città de Hierusalem & altro ferro ultra mare; e li fo coronà de quella città de Hierusalem per suo Re . . . Zagata P. I, p. 26. (Die spezielle Erwähnung des Podesta von Cerea deutet hier wohl genauam darauf hin, daß der Schreiber dieser Stelle Paride von Ceretta gewesen.)

2) „No possiamo crederla mancata da quel tempo alla nascita di Cimabue poichè di pittura fatta l'anno 1123 nel chostro di S. Zenone fanno menzione i versi d'una lapida che quivi si conserva; e nel bando di Federico pubblicato nel 1239 anno precedente alla nascita di Cimabue leggesi che i ribelli erano dipinti e ritratti nella Sala.“ Maffei, a. a. D. P. III, c. 6.

Zeitchrift für bildende Kunst. X.

Die Bauhätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenbergr.

Mit Illustrationen.

II.

Während der Berliner Privatbau in der Schinkel-Stüler'schen Periode fast gar nicht in Betracht kam, sind die Fortschritte, welche die moderne Architektur Berlins aufzuweisen hat, fast einzig und allein innerhalb der Privatbauten zu suchen. Bisher führte nur der Staat Bauwerke von Belang aus, weil er allein die Mittel dazu besaß. Seit dem finanziellen Aufschwunge Berlins, der etwa mit dem Jahre 1865 begonnen hat, sind Privatgesellschaften wie einzelne Privatleute in den Besitz von Mitteln gelangt, welche ihnen gestatten, mit dem Staate in glänzender Bauhätigkeit zu konkurriren. Den Neigungen der Bauherren, welche nach Maßgabe der veränderten Verhältnisse auch eine größere Prachtentfaltung wünschten, kam eine Richtung unter den jüngeren Architekten entgegen, welche sich längst im Stillen ausgebildet und nur auf den Augenblick gewartet hatte, sich zur Geltung und zur Herrschaft zu bringen. Heute ist der Sieg zu ihren Gunsten entschieden.

Sie hatte sich zunächst an die Muster der italienischen und französischen Renaissance angelehnt, und so lange sie sich in diesen Geleisen bewegte, hatte man nicht über Geschmacksvirrungen zu klagen. Die viel bemängelte Nüchternheit der Berliner trat den Extravaganzen allzu phantastischer Köpfe entgegen, aus der Vereinigung beider Extreme ergab sich dann der niedliche, höchstens zierliche Charakter des anmuthigen Villenviertels, welches am südlichen Rande des Thiergartens liegt. Heute sind diese anspruchslosen Zeugnisse einer soliden Bauhätigkeit durch die prunkvollen Anlagen der Finanzgrößen neuesten Datums beinahe der Vergessenheit anheimgegeben. Mit der gewaltsamen Steigerung der Berliner Lebensverhältnisse hob sich auch die Architektur. Der Gewinn ist unzweifelhaft, und die sich aus ihm ergebenden Folgen werden hoffentlich noch andauern, wenn auch das Leben längst seinen normalen Charakter wieder angenommen haben wird. Man wollte mit einem Schlage die Nüchternheit der Stüler-Schinkel'schen Richtung verdrängen und fand bereitwillige Bauherren, welche diese Bestrebungen unterstützten.

Die Architekten Gbe und Benda nehmen unter den Verkämpfern für dieses Ziel einen der äußersten Plätze ein. Ihr rücksichtsloses Vorgehen hat natürlich das größte Aufsehen erregt. Man darf behaupten, daß der von ihnen ausgeführte Bau des Prinzessheim'schen Hauses (Wilhelmstraße 67) für Berlin ein sensationelles Ereigniß war. (S. d. Abb.) Was man aber auch urtheilen mochte — und die Urtheile bewegten sich wie immer bei uns in den Extremen, — so viel ist unzweifelhaft, daß die genannten Architekten versucht haben, uns eine durchaus originelle Schöpfung vor Augen zu führen, und daß ihnen dieser Versuch, wenn auch nicht ohne Verlegung der landläufigen Schönheitsbegriffe, gelungen ist. Die Angriffe richteten sich zunächst gegen die angeblich übertriebene Anwendung der Farbe. Das Erdgeschloß, aus Seeburger Sandstein, trägt einen bräunlichen Ton, der durch die starke Profilirung der Diamantquadern und durch die zum Barockstil neigenden Skulpturen noch schwerer wirkt. Die Architekten haben diesen Uebelstand selbst empfunden und versucht, ihn durch nachträgliche Abtönung des Erdgeschosses zu beseitigen. Das obere Stockwerk ist mit braunrothen Mettacher Fliesen bekleidet, die Umrahmungen und Kranzgesimse der Fenster, die Füllungen der Fensterbrüstungen, die Konsolen, welche das abschließende Gesims tragen, und dieses selbst sind aus gebranntem Thon hergestellt. Die Ornamente sind rothgelb auf blaugrünem Grunde. Der Fries unter dem Kranzgesims ist in Glasmosaik — farbige Zeichnung auf Holzgrund — ausgeführt. Nicht man ihm nicht weiter in Betracht — und er kommt in der That nur zu sehr geringer Geltung — so ergibt sich die

Anwendung von vier Farben: braun, braunroth, rothgelb, blaugrün. Rothgelb und blaugrün sind aber Komplementärfarben, braun und braunroth zu neutral, um auf das Auge verlegend zu wirken. Der Berner'sche Fries kommt deshalb nicht zur Geltung, weil seine Einzelheiten trotz der geringen Höhe für das Auge nicht deutlich sind. Im Prinzip sind die Façadenmalereien gewiß nicht zu verwerfen, sofern sie sich dem architektonischen Gefüge unterordnen. Eine besondere Rolle darf Skulptur und Malerei an einer Façade niemals spielen. Dieser Satz, der in Paris und Wien längst maßgebend geworden ist, hat in Berlin bis zur Zeit noch keine Anerkennung gefunden. Mit Ausnahme der Fassade und des arg verschrieenen Palais des Fürsten v. Pleß, welches nach dem Plane des französischen Architekten Destailleurs unter Hinzuziehung französischer Steinmetzen im Stile Ludwig XIV. ausgeführt ist, weiß ich kein irgendwie hervorragendes Gebäude unter den neueren architektonischen Schöpfungen Berlins zu nennen, welches ein nach allen Richtungen hin einheitliches Stilgepräge an sich trägt. Architekten, Maler und Bildhauer treiben ein Jeder seine eigene Politik, und so lange die Vertreter dieser drei Künste nicht harmonisch ineinander greifen, so lange ist auf eine konstante Entwicklung der Berliner Architektur bis zu einer gewissen Höhe nicht zu rechnen.

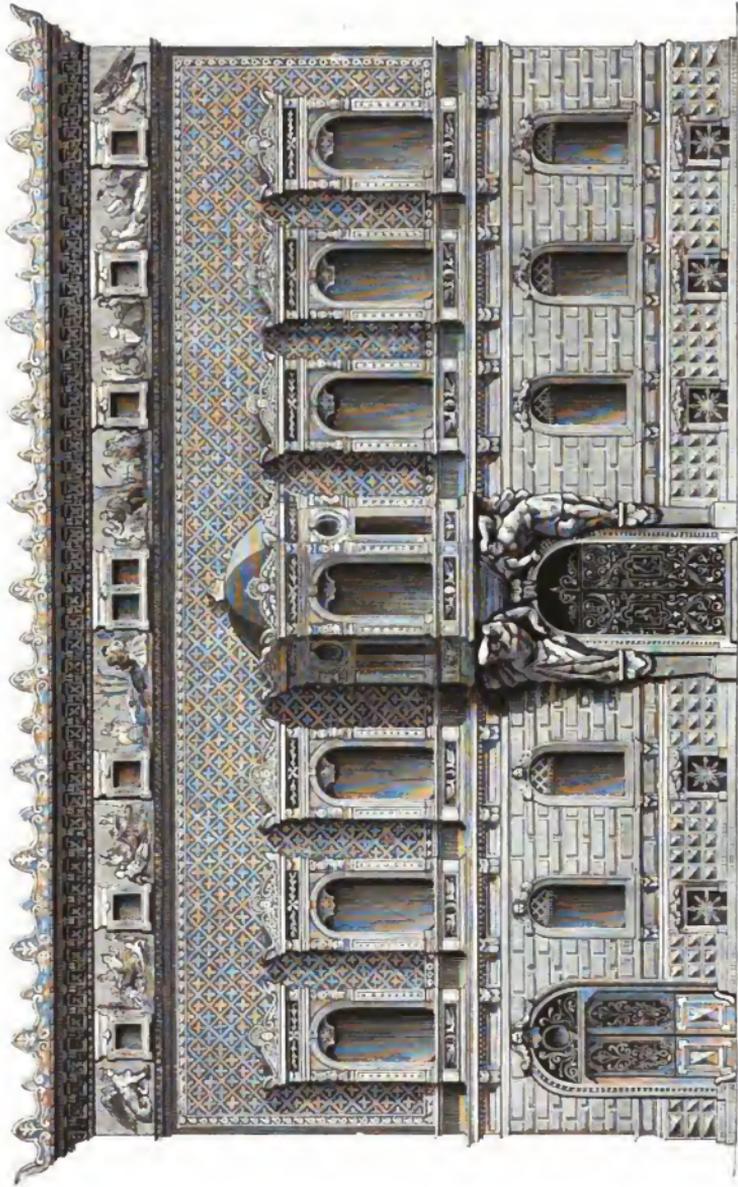
Hieraus erklärt sich auch ein Hauptfehler der Façade des Pringsheim'schen Hauses. Nicht aus der Farbenzusammenstellung ist die augenscheinliche Disharmonie dieses Bauwerkes hervorgegangen, sondern aus der unharmonischen Verbindung der Schwerkterlänke mit der Architektur. Dazu kommt allerdings noch das Mißverhältniß zwischen dem Erdgeschoß und dem oberen Stockwerk. Beide für sich betrachtet bieten kaum Veranlassung zu berechtigtem Tadel. Aber es fehlt das Mittelglied, welches Architekturen von so verschiedenartigem Charakter miteinander verbindet. Die Atlanten, welche den Balkon tragen (siehe die Abbildung über dem 1. Artikel), sind eine durchaus originelle und geistvolle Schöpfung des Bildhauers Steiner, aber sie sind zu groß angelegt für die Flächenentwicklung der Façade. Wollte man in's Detail gehen, so würden sich andererseits manche Schönheiten finden, welche für die Genialität der Architekten Ebe und Wenda sprechen. Sie zeigt sich noch deutlicher in ihren preisgekrönten Entwürfen für das Wiener Rathhaus und das Pofener Stadttheater. Auch Berlin hat eine Schöpfung von ihnen anzusehen, welche unsere ungetheilte Anerkennung beanspruchen darf: die Villa Kaufmann (1873—1874), eine reizvolle, rein malerisch konzipirte Anlage. Hier haben sich die Architekten auf eine bloße Sgraffitobeforation beschränkt: braune Zeichnung auf gelblichem Grunde, nur durch einen Fries von Medaillons in Glasmosaik unterbrochen, und sie haben dadurch eine ruhigere Wirkung erzielt, als mit dem farblosen, aber von Skulpturen schier erdrückten Hause des Obersten von Tiele-Windler in der Regentenstraße (1872—1875 erbaut). Vom architektonischen Gesichtspunkte betrachtet ist der Façadenentwurf weitaus werthvoller als der des Pringsheim'schen Hauses. Das gestaltende Prinzip ist ein vollkommen einheitliches: nur Einzelheiten bringen einige Mißlänge in die Harmonie der Façade hinein. Am störendsten wirkt die unklare und unschöne Anlage des Balkons und die Balustrade über dem Kranzgesims, eine rein dekorative Spielerei, welche parallel mit den Fensterbrettern der Erker läuft, mithin den Zweck der letzteren, einen freien Ausblick zu gewähren, illusorisch macht. Die unsymmetrische Anordnung der Façade war in Folge räumlicher Beschränktheit nicht zu umgehen. Uebrigens sind solche Unregelmäßigkeiten eher erwünscht als tadelnswerth. Die peinliche Beobachtung der Symmetrie an den Berliner Bauten hat vielleicht auch ihr gut Theil zur Stagnation unserer moderneren Architektur beigetragen. Die Herren Ebe und Wenda schaffen aus den vollen und kräftigen Formen der französischen Renaissance heraus. Aber die bitenerischen Kräfte, welche sie zu ihrer Unterföhrung heranziehen, arbeiten nicht immer nach ihren Intentionen. Während der plastische Schmuck des Erdgeschoßes des Pringsheim'schen Hauses durchaus dem Charakter der Façade angemessen ist, zeigt sich am Tiele-Windler'schen Hause zwischen beiden Theilen ein empfindlicher Zwiespalt. Ein über dem Erdgeschoß hinlaufender Fries von Engelhard in Hannover behandelt einen Stoff aus dem Sagentheile der Edda: Schlacht, Tod und Aufnahme der gefallenen Helden in der Walhalla. Abgesehen von der ziemlich wirren Komposition, während bei einer für die Architektur bestimmten Dekoration doch Klarheit und Ruhe ein Hauptverforderniß sein muß, ist die Formengebung des Herrn Engelhard eine äußerst magere und trodene, seine Phan-

taste ohne Schwung und seine Erfindungsgabe eine dürftige. Noch deutlicher zeigen sich diese Mängel an den Statuen des Thor und Odin — mit den beiden Raben auf den Schultern — welche zwei Nischen des Erdgeschosses schmücken. Die beiden Portalfiguren endlich, Sonne und Mond nach der nordischen Mythologie darstellend, vom Bildhauer Pohle, stehen an Türftigkeit der Erfindung noch hinter den Engelhard'schen Figuren zurück. Und doch haben die Architekten über eine vortreffliche bildnerische Kraft in Herrn Weiger zu verfügen, welcher unter anderen eine plastische Deckendekoration im Erdgeschosse ausgeführt hat, die in reiz- und phantasieroller Erfindung, in reichem und umfassendem Formengefühl in ganz Berlin ihres Gleichen sucht. Aus der plastischen, nach Motiven aus der nordischen Mythologie gearbeiteten Dekoration — wie finden noch Varden- und Kriegerköpfe, aber auch abgeschnittene Köpfe (!) ohne Verbindung auf Pilastern stehend, Rosen- und Eichenornament u. dergl. — glauben die Erbauer dieses Hauses eine neue Richtung der Architektur herleiten zu können, die sie als „nordische Renaissance“ bezeichnen, obwohl die architektonischen Motive hauptsächlich der frauozösischen Renaissance entlehnt sind. Auf die innere Dekoration verwenden die Architekten die erdenklichste Sorgfalt. Ob ihre Prachtliebe nicht bisweilen zu weit geht, darüber zu entscheiden ist Sache ihrer Auftraggeber, zumal die Malereien nicht von Dekorationsmalern decorirt werden, sondern meist von hervorragenden Künstlern wie A. v. Werner, Schmitz, Burger, der z. B. sehr hübsch komponirte Vorlagen für Antarsienmalerei geliefert hat, ausgeführt worden sind. Die Mauern des Hofes im Tiele-Windler'schen Hause sollen mit Prospektmalereien decorirt werden, ein interessanter und für Berlin neuer Versuch, der uns veranlassen wird, auf das in vieler Hinsicht merkwürdige Gebäude nach seiner Vollenkung noch einmal zurückzukommen.

Auch ihre entschiedensten Gegner werden den Herren Ebe und Benda einen Vorzug nicht absprechen können — den der Originalität, wenn auch nicht immer in der Erfindung, so doch in der Kombination der vorhandenen Elemente. Und hieraus ergibt sich auch ihr unleugbares Verdienst um den Fortschritt der Berliner Architektur. Sie haben den schier unübersehbaren Damm der Farblosigkeit, der Pedanterie und der Zahmheit in der Formengebung durchbrochen, sie haben die Herrschaft der stereotypen „Milchsaftfarben“, wie man sich treffend ausdrückt, gestürzt und die ungebrochene Farbe wieder in ihr Recht eingeführt. Aus allen ihren Schöpfungen spricht eine gewisse Genialität, so daß die jüngere Generation, am meisten aber die Mistrebenden selbst aus ihren Fehlern nützliche Lehren ziehen können. Daß sie bei ihrem rüchichtslosen Vorgehen nicht selten über Maß und Ziel hinausgeschossen haben, liegt in der allgemeinen Beschaffenheit menschlichen Könnens und menschlicher Einsicht.

In seiner Verteidigung des Pringsheim'schen Hauses, welche Herr Ebe in der „Wegenwart“ (1875, No. 1) veröffentlicht hat, spricht er die Ansicht aus, es müsse „für das bessere Wohnhaus die cruste architektonische Lösung mit Malerei und Sculptur verbunden werden, um den zeitgemäßen Ideen Ausdruck zu geben, die unser Herz bewegen und unsern Verstand beschäftigen.“ Obwohl ich seinen Bestrebungen im Allgemeinen gewiß die weitesten Konzessionen gemacht habe, muß ich dieser seiner Ansicht auf das entschiedenste entgegengetreten. Es ist ja wahr, daß die Architektur zu allen Zeiten der klarste Ausdruck des öffentlichen Lebens gewesen ist, daß sich in ihren Schöpfungen gewisse Richtungen der Zeit, Prunksucht und Einfachheit, Geschmacklosigkeit und Eleganz, Rohheit und Maßgefühl, widerspiegeln können, nimmermehr aber Ideen, welche das Herz bewegen und den Verstand beschäftigen. Meint er jedoch, die Malerei müßte diesen Mangel an Ausdrucksfähigkeit, welcher der Architektur anhaftet, ersetzen und durch ihre verschiedenen Mittel das ausdrücken, was der Architektur auszudrücken versagt ist: leuntete Gedanken und Gefühle, so ist die Fassade eines Hauses der am wenigsten dazu geeignete Ort. Die Zeit ist unwiederbringlich vorüber, wo eine naiv genießende Bevölkerung die Häuserfronten als Wälder eines Bilderbuches betrachtete. Wir fragen heute zunächst nach dem Warum? und da wird man in diesem Falle die Antwort schuldig bleiben müssen.

Unser Leben ist nicht in dem Maße ein öffentliches wie das in südlichen Ländern. Die Straße ist uns kein Aufenthaltsort, sondern nur eine Vermittelung für den Verkehr. Wie unser Leben sich mehr in das Innere des Hauses zurückgezogen hat, so hat sich unsere allgemeine Bildung vertieft. Um den Kreislauf des menschlichen Daseins kennen zu lernen, bleiben wir



Eis- und Kupferwerkstätte Eisenach, entworfen von G. G. Schlegel.

nicht vor der Fassade eines Hauses stehen, um ihn an Mauerbildern zu studiren. Wir kennen ihn entweder längst oder wir schöpfen seine Kenntniß anderwoher. Das sind Gründe, die, so banal sie auch klingen, ebenso entscheidend sind. Am Frieze einer Villa, welche abseits vom Getümmel des alltäglichen Verkehrs liegt, heißt der Spaziergänger, welcher dorthin die Schritte zu seiner Erholung lenkt, einfache emblematische und allegorische Darstellungen willkommen. Die



Kreuzstraße Grand Victoriahaus.

Jahreszeiten, die Arbeiten des Gartens, Jagd und Fischerei, Kunst und Wissenschaft, das ist der Kreis, in welchem sich solche Darstellungen bewegen können. Alle Versuche, diesen Kreis nach einer engeren Richtung hin zu erweitern, sind mißglückt.

Das Wohnhaus, das Geschäftshaus, das zu Kommunal- und Staatszwecken dienende Gebäude, welches im Betriebe einer großen Stadt liegt, soll ernst und monumental wirken. Da muß der Architektur das erste Wort gelassen werden. Raum- und Maßverhältnisse müssen jene Wirkung hervorbringen, und wo sich eine Fläche darbietet, ist der Ort für eine leichte Decoration, welche als dienendes Glied sich mit einer zweiten Stelle begnügen muß. Das sind keine Postulate a priori, sondern Sätze, welchen die Erfahrung der letzten Jahre zu Grunde liegt. Die Sgraffitecoration hat in Berlin während der letzten fünf Jahre einen lebhaften Aufschwung und eine große Popularität gewonnen; sie verdankt das eine der sorgfältigen Pflege von Seiten einiger Architekten, das andere dem einfachen Umstande, daß sie zweckentsprechend ist und den Farbenbedürfnissen des nordischen Auges vollkommen genügt.

Der letzte Schüler des Cornelius, der auch bei den Lesern der „Zeitschrift“ noch in gutem Andenken stehende Max Volke hat das Verdienst, der halbvergessenen Sgraffitalerei in Berlin

wieder zu neuem Leben verholzen zu haben. Er hat ein paar Frieze in öffentlichen Gebäuden gemalt; er sagte jedoch ihre Aufgabe, der ganzen Richtung seines eigenen Wesens gemäß, noch als monumental auf. Er glaubte in ihr einen, wenn auch geringen, Ersatz für die Freskomalerei gefunden zu haben. Wohl erst durch die Versuche der Wiener Architekten veranlaßt, haben die unsrigen



Lesing'sches Haus in der Poststraße.

die Sgraffitomalerie auch für ornamentale Zwecke verwerthet, und man kann sagen, daß dieses fast das einzige Feld der Dekoration ist, auf welchem sie mit Glück operirt haben. Eine sehr beträchtliche Anzahl von Berliner Neubauten ist gegenwärtig mit Sgraffitomalerieen geschmückt, man hat sogar schon zu einem unsoliden Ersatz gegriffen und Surrogate von Papier und Leinwand auf die zu dekorirenden Flächen geklebt.

Das Gebäude der Norddeutschen Grundtreitbank in der Behrenstraße und das Lesing'sche Haus in der Poststraße (s. d. Abb.), zwei Schöpfungen der Architekten Kayser und v. Großheim, gehören zu den besten Mustern dieser Dekorationsweise. Auch die Formenbehandlung dieser

Architekten verdient wegen ihrer Reinheit und Gediegenheit besonderes Lob. Sie verwenden Motive der venetianischen und toscanischen Hochrenaissance mit vielem Glück und wissen ihren Bauten stets einen crassen und edlen Charakter zu verleihen. Man wird an dem zu stark vorgekragten Gesimse des Hauses in der Poststraße und an den steifen florentiner Konsolen an der Grundtreitbank mancherlei mit Recht auszusetzen haben, aber dafür entschädigt die maßvolle und noble Behandlung der übrigen Details. Diese Architekten sind offenbar mit dem besten Erfolge bestrebt, die Formensprache der Renaissance von allen Mißverständnissen und Rohheiten zu säubern und sie in ihrer ursprünglichen Reinheit zu entwickeln. Eine solche mit Bestimmtheit ausgesprochene und mit Konsequenz durchgeführte Tendenz berechtigt erfahrungsgemäß zu den besten Hoffnungen. Während sich in diesen Bauten mehr der Ernst ihres künstlerischen Strebens ausdrückt, zeigt sich die entschiedene Genialität dieser Architekten in einem Projekte für die Börse zu Frankfurt a. M., welches zu den geistvollsten Entwürfen gehörte, die in großer Anzahl auf der Bauausstellung von 1874 von der Vielseitigkeit und künstlerischen Bildung unserer Architekten ein glänzendes Zeugniß ablegten. Nicht geringer ist die Einwirkung der Herren Kayser und v. Großheim auf unsere Kunstindustrie zu schätzen. Sie sind die einzigen von den Berliner Architekten, welche sich systematisch mit der Hebung und Veredelung dieses in Berlin so arg vernachlässigten Zweiges der Kunstthätigkeit befaßten. Auf der Bauausstellung befand sich ein von ihnen decorirtes und ausgestattetes Zimmer, welches den Berlinern nach langer Zeit zum ersten Male eine stilvolle Einrichtung vor Augen führte. Die leichte und gefällige Decorationsweise und die schlanken Formen der italienischen Renaissance, die sie z. B. der Defensfabrikation dienstbar gemacht haben, bildet den denkbar schroffsten Gegensatz zu dem schwerfälligen Tempelsstil, der noch heute mit dem schweren Geschütz der Architraven, Metopen und Triglyphen einen großen Theil der Berliner Defensfabrikation beherrscht.

Notiz.

* **Todtes Geflügel von Jan Weenix.** Das in vorstehender Radirung wiedergegebene Bild gehört zu jenen Werken der alt-holländischen Stilllebenmalerei, in welchen dieser Zweig der Kunst sich in wahrhaft großartigem Stil entwickelt zeigt. Den Mittelpunkt der Composition bildet ein todtler weißer Pfau, der an dem Ast eines Baumchens aufgehängt ist. Rechts daneben hängt der süßliche Hase, am Boden liegt verschiedenes Geflügel und ein Messer. Den Mittelgrund des Bildes füllt ein mit Blumenvasen umstelltes Bassin, an welchem Enten und Pfauen herumspazieren. In den Alleen des mit prächtigen Pavillons, Brücken und Fontainen ausgestatteten Parks bemerkt man auch menschliche Staffage. So ist das Stillleben in die lebendige Natur hineintouppirt und mit eigenthümlicher Poesie umgeben. In der materiellen Behandlung des Bildes ist der weiche Flaum des großen Pfaus besonders bewundernswerth. Das Andre ordnet sich unter. Doch entbehrt kein Theil der geübtesten Ausführung. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 193 × 167 Centim. groß. Es trägt die Bezeichnung J. Weenix f. 1693.





TAPFER BRÄUTERL.

Dieß Bild ist in der ER. k. k. Kaiserl. Gallerie zu Wien

Waltmann's A. Schwanen-Lithogr.



Galy's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften in Kopenhagen.

Von Friedrich G. Raudegon.

Mit Illustrationen.

Es ist das Schicksal der modernen statuarischen Kunst, daß ihre Aufgaben in einem nur zufälligen oder äußerlichen Verhältniß zum Leben und zur Cultur der Zeit stehen; und besonders gilt es von der Porträtstatue, der monumentalsten Art von Erzeugnissen der modernen Plastik, daß eben die monumentale Seite ihres Bestehens den wechselnden Strömungen der Zeit unterworfen ist. Was das Kaiserthum aufstellt, reißt die Revolution nieder; was eine Zeit vergißt oder verkennt, holt erst ein späteres Geschlecht wieder ein; und die Gewalthaber, die sich manchmal selbst ihre Monumente setzen, gehen gewöhnlich einer sanften Vergessenheit entgegen. Es trennen sich in solchem Falle das monumentale und das rein ästhetische Element eines Kunstwerkes; die Betrachtung hört auf, das erstere zu berücksichtigen, um nur das letztere in's Auge zu fassen, und die Frage der Schönheit gilt als einziger Maßstab für die Beurtheilung.

Kopenhagen besaß bis vor kurzem nur zwei große Reiterdenkmale dänischer Könige, die auf den beiden schönsten Plätzen der Stadt aufgestellt sind; der eine ist ein Friedrich, der andere ein Christian; beide gehören aber zu den verdienstlosesten sämmtlicher oldenburgischen Regenten, und die Statuen beider werden in der gewöhnlichen Sprache des Volks nur nach den Reitferden benannt; „das Pferd auf Königs Neu-Markt“ und „das Pferd auf Amalienburg“ sind selbst unter den gebildetsten Leuten unserer Tage ihre einzigen Benennungen. Während aber das Reiterbild Christians des Fünften als Kunstwerk gar keinen Werth hat, nimmt die Statue Friedrichs des Fünften unter modernen Werken ähnlicher Art eine sehr ansehnliche Stelle ein, und noch mehr: sie ist das Hauptwerk eines für seine Zeit bedeutenden französischen Künstlers, der eben, weil er hier, im wenig besuchten Norden,

die reifste und kräftigste Zeit seines Lebens verbrachte, das Schicksal hatte, von der Kunstgeschichte fast gänzlich übersehen zu werden und den ihm mit Recht gebührenden Ruhm zu verlieren. Der Name Salz's ist außerhalb seiner Vaterstadt Valenciennes und der gebildeten Kreise Kopenhagens kaum bekannt.

Betrachten wir erst in aller Kürze die Verhältnisse, unter welchen das Denkmal entstand, um dann das Werk selbst in's Auge zu fassen.

In Dänemark fand im Jahre 1746 ein Regentenwechsel statt, der den Ton und die Lebensweise im Lande gänzlich veränderte. König Christian VI. war gestorben und Friedrich V. bestieg den Thron. Während der sechzehnjährigen Regierung des Verstorbenen hatte ein strenger Pietismus im Lande geherrscht, dessen Wirkung eine höchst unglückliche gewesen war; der gezwungene Kirchengang und das Verbot aller Vergnügungen — selbst der Aufführung Holberg'scher Lustspiele auf der dänischen Bühne — hatten bewirkt, daß mannigfache Laster eingerissen waren, und hatten den König dem Volke entfremdet. Als er nun starb und sein junger lebensfroher Sohn den Thron bestieg — als Bälle und Concerte wieder gestattet wurden, die Bühne wieder eröffnet wurde, und man die eisernen Ketten entfernte, welche in den Zeiten des Vaters das königliche Schloß umgeben hatten, um das Volk in gehörigem Abstände zu halten, fühlte sich die Nation wie zu neuem Leben gewekt, und es gab kein Ende der Liebe und Huldigung, die man dem jungen Fürstenpaare zeigte. Noch mehr als der König war die Königin Louise der Liebling des Volkes; ihre Reise durch das Land, als sie zwei und ein halbes Jahr früher von England kam, um sich mit dem dänischen Kronprinzen zu vermählen, war ein wahrer Festzug gewesen, und ihr Empfang in Kopenhagen bildete den Höhepunkt des Festes. Wie sie nun den Platz an der Seite Friedrich's auf dem Thron einnahm, als man Jugend und Glück an der Stelle des steifen Reglements erblickte, kannte die Sympathie keine Grenzen; in jeder neue Sproßling, mit welchem Louise das königliche Haus vermehrte, wurde mit Jubel begrüßt, und sie selbst wird in Büchern von Gleichzeitigen „ein Engel in irdischer Gestalt“ genannt; die Entfremdung, welche die Alleinherrschaft gewöhnlich zwischen Volk und Monarch hervorbringt, wurde durch den Anblick der gesunden Humanität und des ehelichen Glückes der königlichen Familie beseitigt.

Diese schöne Jugendzeit in dem Leben Friedrich's V. schien beim ersten Anblick zugleich für das Land eine der glücklichsten zu sein. Alles schien zu gedeihen; der Handel blühte, Fabriken wurden errichtet, man hatte Frieden mit allen fremden Mächten, und hierzu kam noch dieß, daß das deutsche Element, welches dem Volke unheimlich gewesen war, sowohl im Lande als am Hofe eingebämmt wurde; man richtete den Geschmack und die Mode nach französischem Muster ein. Der Aufschwung war aber in der That nur ein scheinbarer; er wurde nicht durch Freiheit erzeugt, sondern durch mechanische Hebel derjenigen Männer, die in der Staatsmaschinerie ihren Sitz hatten, getragen. Keine freien Principien, wie die unserer Tage, waren es, die den Handel beförderten, die Seidenzucht hervorriefen u. s. w., sondern Monopole, Privilegien und Schuß gegen fremde Einfuhr thaten in Rücksicht hierauf für eine Zeit eine bethörende Wirkung, welcher der wahre Zustand des Reichthums und Glückes im Lande nicht entsprach. Der Bauer seufzte noch unter dem Druck des Grundherrn, die Privilegien des Adels wurden erweitert, und auch der kostbare Hofhalt, der sein Vorbild im Hofe Ludwig's XV. hatte, legte sich drückend und schwer auf das Land. Indessen, wie gesagt, der Anschein eines glücklichen Zustandes war da und wurde noch durch die Erscheinung der freigebigen und volksfreundlichen könig-

lichen Familie verflärkt, — als der erste Gedanke einer Verherrlichung des Königs durch ein Reiterbild auftauchte; er kam diesmal weder vom Volke noch vom Könige selbst, sondern von einem Künstler, der die Hoffnung hegte, mit der kostbaren Arbeit beauftragt zu werden.

Es hatte in Kopenhagen seit dem Anfange des Jahrhunderts die erste embryonische Form einer Kunstakademie existirt, die seit ihrem frühesten Bestehen im Sonnenschein der königlichen Gnade emporgewachsen war; sie wurde im Jahre 1738 von Christian VI. bedeutend erweitert und in ein neues Lokal gebracht, und endlich richtete sie Friedrich V. (1754) im Charlottenburger Schloß ein, in welchem sie noch heute ihren Sitz hat. Die Künstler, welche die Mitgliedssitze in dieser königlich dänischen Academie inne gehabt hatten, waren während der ganzen Zeit größtentheils eingewanderte Fremdlinge, besonders Deutsche gewesen, die sich immer zur Aufgabe gesetzt hatten, dem regierenden Könige zu gefallen, um in seiner Gunst zu bleiben. Aus einem solchen Bestreben sehen wir auch den ersten Gedanken eines Denkmals Friedrichs V. hervorkommen. Ein Nürnberger Künstler Namens Marcus Züscher war darauf bedacht gewesen, den vorigen König Christian VI. durch einen Triumphbogen zu verherrlichen; Christian starb, und Züscher's Inspiration neigte sich nun zu einer Reiterstatue Friedrichs V.; er gab im Jahre 1750 sein Projekt ein, nach welchem das Reiterbild des Königs auf einem Felsen, von Springbrunnen mit Tritonen und Delphinen und von allegorischen Figuren umgeben, errichtet werden sollte. Der Plan kam dem Könige und seinem Hofmarschall und Rathgeber, dem Grafen Adam Gottlob Moltke, nicht so übel vor; während sie ihn aber noch überlegten, starb Marcus Züscher und hinterließ sein Projekt einem unbestimmten Nachfolger; indessen hatte sich aber der Geschmack geändert, und man suchte die neuen Kräfte zur Ausführung der Statue nicht mehr in Deutschland, sondern in Frankreich.

Noch in demselben Jahre, als Züscher starb, wandte man sich durch den dänischen Gesandten in Paris an den französischen Bildhauer Bouchardon, um durch ihn einen tüchtigen Künstler für die Statue ausfindig zu machen; im Anfange des Jahres 1752 wurde mit Jacques François Joseph Saly contractirt, daß er nach Kopenhagen komme und da die Statue modellire. Er kam im Oktober 1753 an, wurde mit Auszeichnung empfangen und begann die Arbeit. Und während in ähnlichen Fällen die Frage der Kosten in vorderster Reihe steht, war diese hier leicht zu lösen. Graf Moltke besleidete unter den vielen ihm vertrauten Aemtern auch dasjenige eines Präses der königlichen asiatischen Compagnie, einer der Handelsgesellschaften, die unter dem Schutze des Monopols emporblühten; als nun die Dividende für das Jahr 1754 eine sehr bedeutende gewesen war, unternahm es die Gesellschaft auf Vorschlag ihres Präses, die Kosten des Monuments auf sich zu nehmen, wozu der König seine allergnädigste Approbation gab.

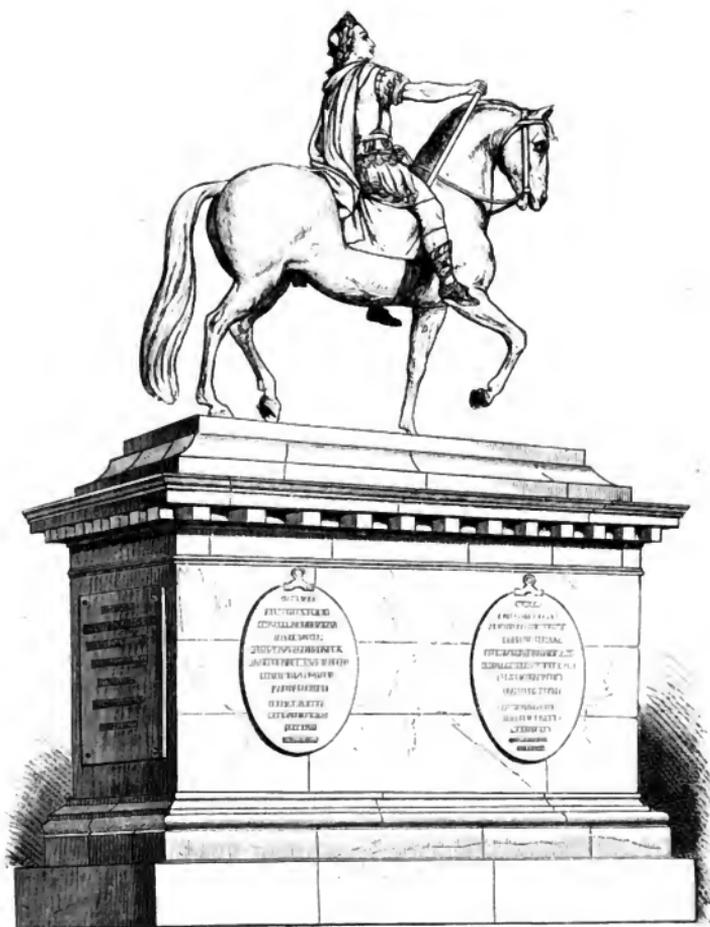
Allein unterdessen sah es in der königlichen Familie traurig aus, und das Verhältnis zwischen Volk und Monarch war nicht mehr daselbe, wie im Anfange seiner Regierung. Schon unter dem strengen Regimente des Vaters hatte man beim jungen Kronprinzen Neigungen gefährlicher Art gespürt; diese wurden in den ersten Jahren seiner Ehe mit Louise glücklich unterdrückt, fingen aber doch schon am Ende des Jahres 1750 wieder an sich zu regen. Auf den häufigen Jagdpartien im Herbst gewöhnte sich der König an starke Getränke, die seine Constitution nicht vertrug, und zugleich er sich den rohesten Ausschweifungen hin; weder dem Volke noch der Königin konnte sein lasterhafter Wandel verborgen bleiben, zumal da derselbe einen immer öffentlicheren Charakter annahm. Als nun im Jahre 1751 dazu das neue Unglück kam, daß die Königin starb, eben

wie sie einen neuen Prinzen erhoffen ließ, so war damit der letzte Halm für den schwachen König hin; sein scandäloses Leben kannte nun keine Grenzen mehr, und die Indignation seiner Unterthanen vertilgte bald das durch die gemeinsame Trauer erregte Mitleid. Die Neßzeit seiner Regierung ist durch ein immer tieferes Sinken seiner Persönlichkeit bezeichnet, in welches auch nicht seine spätere Ehe mit der braunschweigischen Prinzessin Juliane Marie rettend eingzugreifen vermochte. Der schwache König hatte ein paar Freunde, die gewöhnlich an den Trinkgesellschaften Theil nahmen; von diesen Herren verlor einmal einer bei Gelegenheit einer solchen Orgie auf Schloß Jägersburg sein eines Auge; es hieß, er sei mit der Stirn gegen einen der großen Spiegel gerannt; bald wurde es aber bekannt, daß ihm der König mit einer solchen Gewalt sein Glas an den Kopf geworfen hatte, daß erst das Auge und dann der Spiegel zu Grunde ging. Noch schlimmer sah es aus, als im Jahre 1760 der Grundstein zu dem Fundamente für die Statue Salz's gelegt werden sollte. Man hatte den hundertjährigen Tag nach der Einführung der Souveränität für diese Feierlichkeit erwählt; der König lag zu der Zeit erkrankt auf dem Schlosse Fredensburg in Nordseeland, da er in einer betrunkenen Stunde durch einen Sturz vom Pferde sein eines Bein gebrochen hatte. Das Volk wüthete, aber die asiatische Compagnie behandelte die Sache mit aller möglichen Würde, ließ eine Medaille aus Anlaß des Tages prägen, und ihr Präses, Graf Moltke legte — sicher mit dem nöthigen Ausdruck von Respect für seinen königlichen Herrn und Freund — den Grundstein zu dem Monumente. Es dauerte indessen noch acht Jahre, bevor die Reiterstatue auf ihr Postament gesetzt wurde, und in diesem Zwischenraume erlag König Friedrich im 43. Jahre seines Alters den Folgen seiner Lafter; er starb unter Wissensqualen, im Gefühle eines vergeudeten Lebens — „O, Louise, meine geliebte Louise!“ seufzte er einmal auf dem Todtenbette, „wirft Du mich auch wieder erkennen, oder wirft Du Dich mit Verachtung von mir wenden?“ — Ein paar Stunden vor seinem Dahinscheiden sagte er mit einem tiefen Seufzer: „O Gott, ich verlasse die Welt in meinem besten Alter und habe doch, seitdem ich die Liebe meiner Unterthanen überlebt habe und ihre Thränen und Seufzer über mich bringe — obwohl dem Triebe und Willen meines Herzens zuwider — allzulange gelebt!“¹⁾

Wenden wir uns nun dem Künstler zu, dessen Aufgabe es war, diesen König in einem monumentalen Werke zu verewigen, und für den die Annahme dieses Auftrags so verhängnißvoll ward, daß er in seiner Laufbahn unterbrochen und — wie es scheint — für immer in seiner künstlerischen Thätigkeit gelähmt wurde.

Bevor Salz durch Bouchardon das Angebot von dem dänischen Hofe empfing, hatte er bereits in Frankreich die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Er war 1718 geboren, hatte schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre alle vier Preise der Akademie errungen und bekam 1740 einen Platz in der französischen Akademie in Rom. Seine Arbeiten gingen zunächst in klassischer Richtung; auf Grund eines Wertes, welches einen Faun mit der Rohrflöte darstellte, wurde er als Mitglied in die Pariser Akademie aufgenommen; 1752 wurde er Professor. Für seine Vaterstadt Valenciennes modellirte er unentgeltlich eine neun Fuß hohe Statue Ludwigs XV., und bekam, nachdem er sie vollendet hatte, von der Obrigkeit und den Behörden der Stadt verschiedene Ehrengaben. Seine Bahn hatte also glänzend begonnen, als er — erst fünf und dreißig Jahre alt — die Hauptstadt Friedrichs

1) Charlotte Dorothea Viehl: Historiske Revue. — Nyt historisk Tidsskrift.



Ealy's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften in Kopenhagen.

des Fünften betrat. Ebenso war der Empfang in Kopenhagen. Er bekam nicht nur Wohnung und Atelier in Charlottenburg, sondern als im Jahre nach seiner Ankunft der Direktor der Akademie starb, erwählte man — 1754 — Saly zu seinem Nachfolger. Auch scheint er nebst seinen wirklichen Qualitäten eine gewisse Fähigkeit, sich geltend zu machen, besessen zu haben; als Direktor verstand er sehr wohl sein Ansehen zu erhalten und führte Neuerungen nach französischem Muster ein. Gleichzeitig arbeitete er langsam vorwärts an seiner Statue; er legte — 1755 — die kleinere Skizze vor, die, noch in Uebereinstimmung mit Tuschers Plan — welcher später wegen seiner Kostspieligkeit aufgegeben wurde — von allegorischen Figuren, Tritonen u. s. w. umgeben war. 1756—57 führte er das „kleinere Modell“ aus, d. h. die Statue in halber Größe, aber erst im Jahre 1764 war das kolossale Modell fertig. Die Verspätung war theils in der Schwierigkeit begründet, einen tüchtigen Gießer zu finden, mit dem Saly während des Modellirens zu conferiren wünschte, theils darin, daß der Herr Direktor sich in seiner Würde wohl befand und deswegen keine große Eile hatte, von Kopenhagen fortzukommen. Als dann das Werk vollendet war, lud er sämmtliche Mitglieder der Akademie ein, seine Arbeit zu sehen, und das Urtheil der Versammlung, — welches Saly als Zusatz zu dem Protokolle sich ausbat — schließt mit den Worten, „daß, wenn man diese Kunstwerk mit allem dem Vollkommensten, was in seiner Art bis zu der Zeit gemacht wäre, vergliche, so müßte man fagen, daß es Nichts gäbe, was ihm nahe käme.“

Dies war die glänzendste Höhe, zu der Saly's Stern sich erhob: von Oben die königliche Gnade, von Unten einstimmige Anerkennung, und von Seite der asiatischen Compagnie prompte Zahlung. Es trafen aber in den nächstfolgenden Jahren zwei Umstände ein, welche hinreichten, um diese ganze Herrlichkeit zu vernichten; der eine war der Tod des Königs — 1766 —, nach welchem Alles, was seine Statue anbelangte, bedeutend in den Hintergrund geschoben wurde; der andere war eine brutale Scene, die aus Anlaß des Gusses vorfiel. Als man nach vielen Schwierigkeiten einen Gießer von Paris bekommen hatte, einen Monsieur Gorr, als viele Vorbereitungen zu Ende waren, ging auch der Guss in Gegenwart der Mitglieder der asiatischen Compagnie und ihres Präses, des Grafen A. G. Moltke, vor sich; die Form wurde weggenommen, und man hatte Grund, das beste Resultat zu erwarten. Saly aber äußerte sein Mißvergnügen, indem er sagte, daß, besonders an den Köpfen des Königs und des Pferdes, Fehler vorgekommen wären, die ihm die Arbeit der Eiselirung vergrößern würden. Monsieur Gorr, der ein roher und brutaler Mensch war, ließ sich in keinen weiteren Discurs darüber ein, sondern fiel Saly auf offenem Plage an und prügelte ihn vor den Augen Aller mit einem Tau-Ende durch. Es darf angenommen werden, daß diese Tracht Prügel höchst verhängnißvoll in dem Leben Saly's gewesen ist; ein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts ist es ja, mit dem wir es hier zu thun haben, ein Mann also, der sein Höchstes in den äußerlichen Zeichen der Ehre fand, und der überdies noch Fähigkeiten besaß, die wohl geeignet waren, so lange das Spiel gut ging, seine Persönlichkeit in ein glänzendes Licht zu stellen, die aber, sobald eine Crisis eintrat, ihn um so eher um allen Halt bringen mußten. So viel ist sicher, daß sich ungefähr von dieser Zeit an eine Veränderung datirt, sowohl in Saly's Art, sich zu benehmen, als in der Ehre, die man ihm erwies. Er legte im Jahre 1771 das Direktorat der Akademie nieder, weil man aufgehört hatte, ihm dieselbe Rücksicht zu zeigen wie früher; auch schien es für Saly keinen Grund eines längeren Verweilens in Kopenhagen zu geben, nachdem er — 1770 — die Eiselirung der Statue

vollendet hatte. Was ihn aber zurückhielt, war die Hoffnung auf ein größeres Künstlerhonorar, dessen Erwirkung er dem Grafen Nolte anheimgestellt hatte. Er vermeinte, daß, wenn man die übrigen großen Kosten bei der Statue berücksichtigte, — die asiatische Compagnie hatte nämlich im Ganzen 590,836 dänische Thaler bezahlt — eine solche Remuneration etwa auf 300,000 Francs festgesetzt werden könne, in welcher Summe er eine Entschädigung für seinen verlängerten Aufenthalt in Kopenhagen sehen würde. Der asiatischen Compagnie gefiel es, dem Künstler — eine Ehrenerklärung zu votiren; wegen der geringen Einnahmen zog man es aber vor, mit dem Honorar für ihn zu warten, bis sich die Zeiten gebessert hätten. Im Jahre 1772 sehen wir Saly sein Ersuchen erneuern, aber mit der Ermäßigung von mehr als der Hälfte, indem er sich nun nur 50,000 dänische Thaler erbat. Im nächsten Jahre beschloß die Compagnie, ihm 5000 Thaler zuzugestehen; allein Saly bat nun bloß um 12,000 — um 10,000, und wir wissen nicht, inwieweit er diese letzte Summe erreichte; sicher ist es aber, daß er im Jahre 1774 Kopenhagen verließ und nach Paris ging, wo er nach zwei Jahren starb ¹⁾.

Wenn wir diesen hohlen Franzosen betrachten, dessen Ehr- und Selbstgefühl so leicht durch eine rohe Handgreiflichkeit in Stücke zerfiel, und wenn wir auf der andern Seite jenen schwachen und weichlichen dänischen König in's Auge fassen, der trotz der ursprünglichen Gesundheit seiner Natur derselben hohlen Form nachging — dann reizt es uns wohl, diese beiden auf dem Punkte zu beobachten, wo sich ihre Lebensbahnen kreuzten. Ein jeder gab dem andern, was er suchte, und beide suchten dasselbe, die Ehre. Wir haben gesehen, wie wenig Saly sich in jener Ehre, die ihm der König gab, zu behaupten wußte; wir werden jetzt sehen, welche Ehre er ihm von seiner Seite zu geben vermochte. Dies ist es, was wir aus der Weiterstatue, die auf Amalienburg steht, herauslesen müssen, einem der Zeugen, die fast unversehens in die Reihe unserer historischen Monumente hineinkamen. Eine jede Porträtstatue hat etwas vom Künstler und etwas vom Dargestellten, sie ist ein Sichausprechen des Einen über den Andern. Betrachten wir sie denn, wie sie vor unseren Augen steht, und sehen wir, was sie von einem jeden der Beiden enthält, was vom Könige und was vom Künstler.

Amalienburg ist ein Platz, dessen Umfang ein reguläres Achteck bildet. Vier von den einander gegenüberliegenden Seiten sind von Straßen durchbrochen, die anderen nehmen vier massive Paläste ein, welche also ebenfalls einander kreuzweise gegenüberliegen, und von denen ein jeder in den von den Straßen durchbrochenen Seiten des Platzes zwei niedrigere Dependenzen hat. Die Gebäude, die von Saly's Vorgänger als Direktor der Akademie, Nicolai Eigtved, aufgeführt sind, breiten sich mit standesgemäßer Würde aus und sind in einem mäßigen Rococo gehalten. Weil sie aber einander ganz gleich sind, kommt ihnen Saly's Statue, die in der Mitte des Platzes steht, sehr zu Gute, sie zieht das Auge auf sich und führt es befreiend in die Höhe aus der sonst einförmigen Umrahmung hinaus. Ohne die Statue würde Amalienburg kaum dem Vorwurf des Langweiligen entgehen; jetzt ist sie der schönste Platz der Stadt.

Das Auge wird, sagen wir, bei der Betrachtung der Statue in die Höhe geführt; dieß mag wohl von allen Statuen auf erhöhten Postamenten gelten, speciell aber gilt es von Saly's Werke. Zudem wir unsere Betrachtung von unten anfangen, bemerken wir

¹⁾ Ausführlicheres über Saly's Leben und Werke findet sich bei J. N. Thiele: Kunstakademie og Hestestatuen paa Amalienborg, Kjøbenhavn 1860, welcher Schrift wir die hier gegebenen Data entnommen haben.

erst, daß das graue marmorne Postament außerordentlich schwer und besonders hoch ist; an den beiden Breitseiten führen die ovalen Inschrifttafeln das Auge aufwärts, und das schwer ausladende Gesims läßt schon erwarten, daß es ein massives Werk ist, welches das Fußgestell trägt.

Das Pferd schreitet vorwärts in einem langsam wiegenden Paradeschritt; es hat eben sein linkes Vorderbein und rechtes Hinterbein auf den Boden gesetzt und wirft die beiden entgegengesetzten Beine mit einer imponirenden Gravität vor. Der Körper ist schwer und ziemlich kurz; der lange Hals biegt sich in die Höhe, indem er sich zu einer starken Rundung formt, über welche die Nühue zur linken Seite hinabfällt. Die Brust ist breit und schwer, der Kopf klein, und sein unterer Theil unter den gebogenen Hals zurückgezogen. Der Schwanz ist sehr lang und reich und oben in einem auffälligen Grade frei vom Körper abgepreist. Das ganze Pferd vereinigt mit einer großen Einfachheit eine nicht geringe Massivität; es hat etwas Ruhiges und Gezähmtes an sich, was besonders durch eine leichte Beugung des Kopfes und des Halses zu rechten Seite an den Tag tritt, und dazu noch eine gewisse Anpruchslosigkeit, als möchte es das betrachtende Auge nicht an sich selbst fesseln, sondern es vielmehr auf den königlichen Herrn hinleiten, der auf seinem Rücken sitzt.

Der König führt es an einer einfachen Trense und sitzt nur auf einer einfachen, über den Rücken hingeworfenen Decke. Er ist als römischer Imperator gekleidet: Sandalen mit Kreuzbändern, das nackte Nuterbein hinauf, kurze Weinkleider, ein Untertleid, das in Falten mit Fransen vom Gürtel hinabfällt, und über die Schulter ein kurzer Mantel, der den Rücken in wenigen und einfachen Falten bedeckt. Was ihm besonders seine königliche Haltung verleiht, ist die Weise, wie er sitzt; die Beine legen sich leicht an die Seiten des Pferdes, er ruht im Sitze und macht den Eindruck einer natürlichen Siederheit im Mitte. Nun lehnt er sich aber mit einer leichten Beugung des Oberkörpers zurück, hält die rechte Hand vorwärts hinauf und umfaßt mit ihr einen kurzen Stab, dessen unteres Ende auf seinem Schenkel ruht. Ueber diese seine aufgehobene Rechte hinaus wirft er einen stolzen Blick aus seinen großen antitiformen Augen wie im Bewußtsein des höheren Ursprungs des Königthums. Ein leichtes Lächeln spielt ihm um den Mund; er beugt den Kopf leise zurück, und um das Haupt bis zum Nacken herab liegt ihm der Lorbeertranz als eine Bestätigung seiner Erhabenheit über seine Untertanen in der irdischen Welt.

Es fällt uns gleich in die Augen, daß Salv, als er dies in mehreren Rücksichten so hervorragende Werk schuf, von dem Gedanken des Königlichen befeelt war; und es ist zunächst schon als etwas Beachtenswerthes anzuführen, daß es überhaupt einen solchen Gedanken gegeben hat, der, durch den Künstler in sein Werk hinausströmend, ihm das Schaffen dieses letzteren zu einer wahren Befreiung gemacht hat. Es fragt sich aber ferner, wie und inwieweit dieser befeelende Gedanke die verschiedenen Elemente der Form hat durchdringen und bewältigen können, und wir bemerken dann gleich, daß Salv's Hauptinteresse auf die Komposition selbst gerichtet war. Um die Totalwirkung und das Zusammenpiel der Linien war es ihm vor Allem zu thun, und wir wissen auch, daß er darauf ein eingehendes Studium richtete, wobei ihm aus den königlichen Ställen zwölf Pferde zur Verfügung standen, die er sich von Reitknechten verschiedener Statur und Größe vorparadiren ließ. Dagegen ist seine Behandlung der Oberfläche leichterer Art; er modellirt mit einer gewissen Flottheit und Breite, aber mit geringem Interesse für das Detail, was auch der das Ganze beherrschenden Idee kaum entsprechen würde. Das Reitende

für seine Darstellung war der Ausdruck des Herrscherthums, und dieß giebt sich kund sowohl im Pferde als auch im Reiter; der Typus des ersteren — des etwas kurzen Thieres mit den zusammenschließenden senkrechten Linien des Kopfes und des Schwanzes — war geeignet, das Auge zu sammeln und aufwärts zu führen. Das Nämliche gilt von der Art des Vortretens; indem sich das Thier elastisch in den Fesseln wiegt, ist seine Bewegung mehr senkrechter als horizontaler Art. Saly erzählt selbst in seinem im Jahre 1771 in Kopenhagen erschienenen „*Traité de la statue équestre*“, daß er lange zwischen dem Galopp und der jetzt erwählten Gangart schwankte, und eben dieses Tempo des Mittes war ganz dazu angethan, seiner Idee des königlichen zu dienen. Der freie Trab z. B., der die Pferdebeine in großen Winkeln im Verhältniß zum Körper zeigt und dadurch das Auge in die Weite führt, von wo es dann manchmal nur durch einen Sprung auf den Reiter zurückkehrt — eignet sich wohl für die Darstellung der kräftigen, nach außen gewandten Energie — eines Feldherrn z. B. — wogegen die Gangarten, in welchen die Beine das Auge über den durch den Umkreis des Postamentes begrenzten Mikrokosmos nicht hinausführen, wie ein solcher wiegender „*petit pas*“, gerade dazu geeignet sind, die Betrachtung zu sammeln und auf den Reiter selbst hinzuleiten. Er sitzt dann da in seinem activitätslosen, sich selbst genügenden Dasein, dem der Betrachter eine um höhere Bedeutung unterzieht. Auf diesem Punkte treffen wir die hauptsächlichsten Verdienste in Saly's Werke: die Weise, wie der König auf dem Pferde sitzt, seine Art, über die Menge hinauszuschauen, und vor Allem seine majestätische Haltung sind Elemente, die man in der ganzen Geschichte der plastischen Kunst kaum weit übertroffen findet.

Wenn Saly also die Hauptwirkung seines Werkes auf den König sammeln wollte, welches war dann damit sein Gedanke? Wünschte er nach seinem besten Vermögen zu der Verherrlichung eines Fürsten beizutragen, dem er selbst so viele Auszeichnungen verdankte und den er noch nach dem Tode seinen „*bienfaiteur*“ nannte? Und war es um einer solchen Verherrlichung willen, daß er ihn in römischer Kaisertracht darstellte und ihm den Lorbeerkranz auf das Haupt legte? Oder war nicht vielmehr der Mann nur da, um der Kleider willen, und wollte der Künstler auf sein stolzes Thier eine von jenen Gestalten aus dem Alterthum setzen, deren wirkungsvolles Kostüm er während seines Aufenthaltes in Rom so gute Gelegenheit zu studiren gehabt hatte? Wir haben von dem Sohne des Königs, von dem jungen Kronprinzen, einen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage; er begleitete als zehnjähriger Knabe seinen Vater, Friedrich V., als dieser im Jahre 1758 das kleine Modell besah, und er äußerte bei der Gelegenheit gegen Saly: „*Cela est fort beau, mais vous avez fait mon Papa plus grand qu'il n'est*“. Saly erzählt dieß selbst in seinem *Traité*, indem er zugleich das Recht des Künstlers zu einem solchen freien Verfahren behauptet, und er hat in der kolossalen Figur die nämliche Abweichung von der Natur beibehalten. Friedrich V. war von Wuchs ein ziemlich kleiner Mann, Saly hat ihn aber als ziemlich lang im Oberkörper dargestellt, und dieß zwar theils um der königlichen Haltung willen, theils aber auch damit der Kopf des Reiters hinlänglich über demjenigen des Pferdes hervortrage. Der Reiter, den Saly auf sein Pferd gesetzt hat, ist um kurz zu sprechen, im Wesentlichen eine Decorationsfigur; den König in aller Allgemeinheit, nicht aber speciell Friedrich V. hat er darstellen wollen, und wäre er unter der Regierung eines der letzten Monarchen nach Kopenhagen gerufen worden, dann hätte die Statue gewiß im Wesentlichen das nämliche Aussehen bekommen.

Wenn also der moderne Künstler in der Porträtstatue von Hause aus auf eins von

diesen beiden angewiesen ist: entweder in unmittelbarer Weise von dem monumentalsehenden Gedanken ausgehend die Porträtähnlichkeit in der zeitgemäßen Tracht — trotz des unplastischen Charakters derselben — darzustellen, oder die Harmonie der monumental sich aufbauenden und von allen Seiten dekorativ zusammenwirkenden Linien als die nächste Aufgabe anzusehen und so — manchmal mit Verzicht auf die Porträtähnlichkeit — ein statuarisches Werk in antikem Stil zu schaffen, — dann müssen wir im vorliegenden Falle zufrieden sein, daß Saly von diesen beiden Verfährungsarten die letztere wählte. Er schuf dadurch ein vorzügliches plastisch-dekoratives Werk, das, zwar ohne ein starkes künstlerisches Gefühl in sich zu tragen, doch in seiner Wirkung bedeutend und imponirend ist. Es enthält nichts, was speciell an Friedrich V. erinnert, ausgenommen die Gesichtszüge, welche in Hochmuth über uns hinausschauen, und — den Namen. Die künstlerische Idee brachte Saly aus Frankreich mit, wo seit den Zeiten Ludwig's XIV. bis zu der Revolution die Vorstellung des Königlischen stärker als zu irgend einer Zeit an irgend einem Orte gelebt hat. Die Ehre, die er in der That dem dänischen Könige durch eine statuarische Verherrlichung erweisen konnte, war nur eine geringe; denn so sehr auch jener Alles, was französisch war, sich zum Modell nahm, wurde er doch, als seine und Saly's Lebensbahn sich kreuzten, nur der Anlaß dazu, daß ein französischer Gedanke hier in Dänemark Form gewann; und für dasjenige, worauf die dänische Nation immer als das Friedrich V. in's vortheilhafteste Licht Setzende sehen wird: das Gesunde in seiner vorübergehenden Liebe zu der jungen Königin, das Anspruchlose in seinem Hervortreten vor dem Volke und die aufrichtige Reue in seiner Todesstunde — dafür hatte weder Saly noch die Skulptur überhaupt ein Organ. Dasselbe bedarf aber auch keines Dentmals in Bronze, sondern mag einen bescheidenen Platz in den Jahrbüchern der Geschichte finden.



Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Holtmann.

Mit Illustrationen.

IX.

St. Stephan und St. Thomas in Straßburg. — Bildwerke in St. Wilhelm. — Meister Wölfelin. — Eschau. — Dom Petri. — Mußig. — Altorf. — Andlau. — Hagenau. — Walburg. — Eurburg. — Altenstadt. — Weißenburg.

(Schluß.)

Von sehr abweichendem Charakter ist die Spitalkirche St. Nicolaus. König Heinrich, der Sohn Friedrichs II., hatte den Prämonstratenser-Mönchen, denen das Spital zugewiesen war, im Jahre 1255 die Pfarrei der auf hohenstaufischem Grund und Boden angelegten Vorstadt Königshofen übergeben¹⁾. Damit war offenbar die Veranlassung zum Kirchenbau geschaffen, der nun nicht mehr lange auf sich warten ließ. Wir finden hier direkten Einfluß französischer Frühgothik, etwa der Kathedrale von Paris nach Umbau ihrer oberen Langhauspartien. Die Pfeiler sind bloße Rundsäulen mit Laubwerkcapitellen und kräftigem Abacus in Form eines schräggestellten Quadrates mit abgechnittenen Ecken, das einem Mittelschiffdienste Auflager gewährt; nur das östlichste Paar besteht aus cantonnirten Rundpfeilern mit vier Diensten. Die Fenster sind zweitheilig, die des Chors sind den Oberfenstern von Notre-Dame zu Paris nachgebildet, ihre Kofen eubigen weit unterhalb des Bogenansangs, und ihnen folgt ein auffallend großer oberer Kreis, der durch einen Fünfpasß belebt wird. Ueber dem ersten Quadrat des langgedehnten, fünfseitig schließenden Chors, der unmittelbar an das Langhaus stößt, steigt der Thurm in die Höhe, den im Innern schwere Ausstragungen, durch derbe Spitzbogenfriese in Verbindung gesetzt, ankündigen. Der Bau erscheint im Wesentlichen als ein fremdes Product auf deutschem Boden und ist offenbar dem unmittelbaren Zusammenhange der Prämonstratenser-Mönche mit dem Mutterlande ihres Ordens zu danken.

Am nördlichen Saum des Hagenauer Waldes liegt die Benedictinerabtei Walburg. Die jetzt vorhandene Kirche ist ein kleiner spätgothischer Bau, der 1456 begonnen ward. Sein wichtigster Schmuck sind die 1461 gefertigten schönen Glasmalereien im Chor, welche durch Abbé Straub eine eingehende Würdigung erfahren haben²⁾. Das Sacramentshäuschen, das seit der Revolution zertrümmert umherlag, ist in jüngster Zeit restaurirt worden. Seine gewundenen Giebel, sein ganz naturalistisches Aeußere deuten auf den Anfang des 16. Jahrhunderts; die Figuren sind völlig neu. Kürzlich hat man auch die

¹⁾ Schöpflin, *Alsatia* III, II, S. 353 ff.

²⁾ *Analyse des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach et de l'ancienne abbaye de Walburg.* Caen 1860.

Wandgemälde im Chor, die früher, nach den Notigen elsässischer Schriftsteller, schwach durch die Lünche schimmerten, aufgedeckt, um sie zu restauriren, d. h. ganz und gar zu übermalen. Diese Maßregel ist im höchsten Maße beklagenswerth. Man erblickt unterhalb der Fenster, in mehr als lebensgroßen Gestalten, dreizehn Apostel, Paulus mit den Uebrigen, und die vier Kirchenväter, mit Spruchbändern, die lateinische Inschriften enthalten. In Charakter und Motiven weisen sie sichlich auf den Stil des Hans Baldung Grien hin. Von dem größten Maler, den Straßburg im 16. Jahrhundert besaß, war bisher im Elfaß keine einzige Arbeit nachzuweisen. Hier hat man nun ein Werk, das möglicherweise auf ihn zurückgeht, aber bei dem Zustande der Bilder ist nicht mehr zu entscheiden, ob er selbst der Urheber war, oder ob nur Motive aus seinen Holzschnitten von einem Nachahmer frei benutzt worden sind.

Wenn man von hier durch den Wald wandert, nach der nächsten Bahnhstation Sultz, kann man Surburg mit seiner alten Kirche berühren. Sie ist eine kreuzförmige romanische Basilika mit drei Apsiden und dem Wechsel von Pfeilern und Säulen im Langhaufe, einer Anlage, die mit Ausnahme von Lautenbach bei Gebweiler sonst wohl kaum im Elfaß vorkommt.

Die nördlichste Stätte der deutschen Kunst im Elfaß ist endlich Weißenburg. In der berühmten Abtei dichtete der Mönch Dstrib zur Zeit König Ludwigs des Deutschen sein gereimtes Evangelienbuch, dessen Handschrift in der Hofbibliothek zu Wien, eine von Dstrib selbst corrigirte Reinschrift, zugleich durch die paar rohen Zeichnungen eines der ältesten datirbaren Documente der deutschen Malerei bildet. Vom Kloster aus wurde dann auch die Baukunst gepflegt. Kaum eine Stunde von da liegt das Dorf Altenstadt mit einer alten romanischen Kirche. Sie ist eine kleine, flachgedeckte Pfeilerbasilika, die Pfeiler sind durch Abfangung und Kehlung der Kanten gegliedert, das ehemalige Querhaus ist jetzt in einen gerade geschlossenen, gothisch gewölbten Chor mit niedrigeren Nebenträumen verbaut. Aus der Vorhalle im Unterbau des westlich vorgelegten Thurmes führt ein alterthümliches Portal in das Innere, nur mit Pfosten, Sturz und Tympanon, ohne weitere Ueberbung von Wandung und Ueberwölbung, aber mit der Inschrift:

HOIC QVI COENOBIVM CVPITIS TRANSIRE DECORVM
POSCITE SVPREMAM ABBATI VENIAM LIVTHARDO.

Abt Luthardt von Weißenburg (1002—1032) ¹⁾ ist also der Erbauer, aber die Vollenbung des Baues fällt sicher etwas später.

Auch die Kirche St. Peter und Paul zu Weißenburg hat noch einige romanische Bestandtheile. Unsymmetrisch vor der Westseite steht ein viereckiger Thurm mit alterthümlichen Formen und ungleichartigem Mauerwerk, laut Inschrift vom Abte Samuel errichtet, dessen Kirchenbau im Jahre 1074 geweiht ward ²⁾. Deslich vom Kreuzgang liegt noch eine gleichzeitige, jetzt profanirte, kryptenartige Kapelle, mit Würfelknäufen an den Säulen, vier Joche und drei gleich hohen, gewölbten Schiffe ³⁾.

Der Bau Samuel's wurde unter dem Abte Edelin (1262—1293), der vielleicht ebenfalls Architekt, nicht bloß Bauherr war, durch eine stattliche gothische Kirche ersetzt ⁴⁾.

1) Vgl. das Verzeichniß der Abte, Bulletin I, S. 217.

2) Gérard, a. a. O., I, S. 27.

3) Bulletin, II, 13. Notiz des Architekten Morin, mit Abbildung.

4) Zeuss, Traditiones possessionesque Wisenburgenses, Spira: 1842. 2. Abte, Allg. Hist., 1866. S. 362, Tf. 43. — V. Guerber, im Bulletin, II, série. I. vol., mémoires, p. 169. — Löhner, die Kirche zu St. Peter und Paul in Weißenburg, 1863.

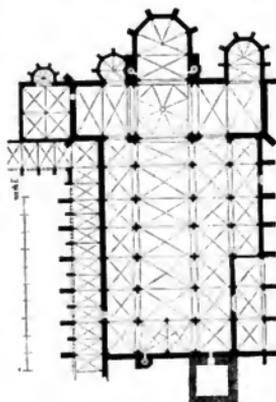
Chor und Querhaus wurden 1284 vollendet und 1288 geweiht, Anfang des 14. Jahrhunderts kam dann das Langhaus zu Stande. Im Innern wirkt die unsymmetrische Anlage der beiden Nebenschiffe höchst pikant; die kleinere Kapelle der unschuldigen Kinder ist dicht neben den Hauptchor gerückt, die größere Marienkapelle steht südlich ganz am Ende des Querhauses. Nicht minder originell ist der Grundriß des Langhauses; an der Südseite zieht sich eine Verdoppelung des Seitenschiffes entlang, aber nur an den vier östlichsten Jochen; dann folgt als Fortsetzung eine dreibogige offene Vorhalle, die den Haupteingang enthält. Er war hierher verlegt worden, da sich diese Seite gegen die Stadt wendet und die Westseite ohnehin durch die Stiftsgebäude verbaut war. Nördlich nimmt der Kreuzgang die Stelle dieser Seitenschiff-Verdoppelung ein und ist, ebenso wie diese, gemeinsam mit dem inneren Seitenschiffe überwölbt.

Da die Pultdächer derselben nun sehr hoch ansteigen, können die Oberlichter nicht groß sein.

Die großen viertheiligen Fenster sind daher als Blenden bis nahe zum Scheitel der Arkaden herabgeführt, und nur ihr oberes Spitzbogenfeld ist durchsichtig. Cantonnirte Rundpfeiler mit vier Diensten tragen die Vierungspfeiler, nach demselben Princip gebildet, zeigen ein paar höchst lebendige kauernde Figürchen unter den hier ausgetragten Diensten, eine gut beleuchtete Kuppel steigt über der Vierung auf. Die zweitheiligen Fenster der Chors gehören noch der strengeren Gotik, die der Marienkapelle dem 14. Jahrhundert an. Im südlichen Kreuzarm strahlt ein reiches Radfenster. Das Innere ist bei mäßiger Höhe von höchst wohlthuendem Verhältniß, die Formen sind völlig entwickelt, aber maßvoll und bescheiden.

Das Äußere wirkt bei großer Einfachheit originell durch die südliche Vorhalle, dann dadurch, daß die Strebebögen nicht sichtbar, sondern in den hohen Seitenschiffdächern verborgen sind, endlich durch den imposanten frühgotischen Vierungsturm. Dessen unteres Geschoß ist noch durch Rippen und Bogenfriese gegliedert, das obere schließt in acht Stielen, von denen vier durch streng gegliederte zweitheilige Fenster belebt werden, während an den vier andern Treppentürmchen aufsteigen. Wie der Helm einst aussah, kann man in Sebastian Münster's Cosmographie sehen; im dreißigjährigen Kriege ward er zerstört und ist jetzt durch einen abscheulichen zopfigen Aufsatz ersetzt. Von besonderer Schönheit ist endlich noch der jetzt in Restauration begriffene Kreuzgang, vom Anfang des 14. Jahrhunderts, mit dreitheiligen Öffnungen, drei einander gleichen Sechspässen im oberen Bogenfelde und sehr lebendigem Blattwerk an den Pfostenfäulchen. Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts rührt der an das nördliche Querhaus gelehnte Kapitelsaal mit schlanker Mittelsäule und kleinem Chörlein her.

Durch Professor Ohleyer sind vor mehreren Jahren Ueberreste von Wandmalereien im Innern der Kirche entdeckt worden, die dem 14. Jahrhundert angehören und den umfangreichsten Cyclus dieser Art im Elsaß ausmachen. In der Kapelle der unschuldigen Kinder am nördlichen Querhausarme sind der Kindermord und die Ausgießung des heil-



Münster zu Weisenburg. Grundriß.

ligen Geistes zu sehen; in dem Marienchor, außer anderen unkenntlichen Darstellungen, Eccehomo, Kreuzigung und Tod der Jungfrau. Im Südquerhaus, zwischen dieser Kapelle und dem Hauptchor, ein kolossaler Christophorus mit dem Christuskinde; die zwei Köpfe noch sichtbar, aber restaurirt. An der Südwand, unter dem schönen Radfenster, und fortgesetzt an der Westwand drei Bilderreihen: Zunächst die Passion, von der Erweckung des Lazarus bis zur Ausgießung des heiligen Geistes und zum jüngsten Gericht; die große Kreuzigung geht durch zwei Reihen. Dann folgen die sieben Werke der Barmherzigkeit. Ueber das Decorative und Handwerksmäßige gehen diese Wandbilder ebensowenig wie alle sonst im Elsaß erhaltenen Reste hinaus. Gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts hatte das Elsaß einen berühmten Maler hervorgebracht: Nicolaus Wurmsler von Straßburg, der etwa seit 1359 im Dienste Kaiser Karl's IV. in Prag stand. Die Werke, die muthmaßlich auf ihn zurückzuführen sind, nämlich diejenigen Arbeiten in der Burg Karlstein, welche ein unverkennbar deutsches, ja rheinisches Gepräge haben, die apokalypsischen Darstellungen in der dortigen Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt, namentlich das noch einigermaßen erhaltene Bild des geflügelten Weibes mit dem Kinde, vom Strahlenkranze umgeben und vom siedentöpfigen Drachen bedroht, stehen auf einer ungleich höheren künstlerischen Stufe.

Hiermit sollen die „Streifzüge im Elsaß“ ihren Abschluß finden. Durch mehrere Jahre hindurch waren mir gelegentliche Wanderungen in dem schönen Lande eine liebgeordnete Gewohnheit. Gerade durch die besondere Richtung meiner wissenschaftlichen Studien hatte ich mich am Oberrhein heimlich gefühlt. Jetzt mahnt mich die äußere Entfernung von ihm, allmählich auch mit diesen Arbeiten abzuschließen. Die Aufgabe der hier veröffentlichten Berichte konnte nicht sein, die künstlerische Vergangenheit des Landes erschöpfend zu behandeln. Zu einem Buche: „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß“, das sich im Druck befindet, habe ich meinen Studien eine mehr abgerundete Form zu geben versucht. Ich hoffe, daß noch manche andere wissenschaftliche Kräfte in Deutschland dem wiedergewonnenen Lande, das von altersher ein Kunstland war, ihr Interesse zuwenden werden. Es ist unsere Pflicht, auch in dieser Beziehung unseren geistigen Zusammenhang mit dem Elsaß zu wahren oder wiederherzustellen.



Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

II.

Nélie Jacquemart.



Nélie Jacquemart.

Die Besucher des Salons vom Jahre 1869 widmeten einem der zahlreichen damals ausgestellten Bilder eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Die Profanen blieben gruppenweise vor demselben stehen, und die artistische Presse beschäftigte sich sehr eingehend mit diesem Werke. Und doch galt ihre Aufmerksamkeit einem einfachen Porträt, dem Portrait eines Zeitgenossen im schlichten bürgerlichen Kod, also einer Arbeit, die bis dahin viel mehr dem industriellen als dem künstlerischen Genre gutgeschrieben zu werden pflegte. Aber eben weil dieses Porträt keine servile Kopie der Gesichtszüge, keine Photographie mit dem Pinsel war, weil man darin eine höhere Auffassung fand, als es bei den übrigen Porträtmalern bisher der Fall gewesen, weil sich hier ein idealer Zug zeigte, der die Prosa eines Alltagsgesichtes verklärte, zeichnete man dieses Bild besonders aus und entbede in den Vorzügen desselben eine neue künstlerische Ader. Das Bild stellte Herrn Duruy, den aufgeklärten Unterrichtsminister und eminenten Schulmann dar. Der Maler oder vielmehr die Malerin war ein junges Mädchen, Nélie Jacquemart. Sie hatte

bereits vor einem Jahre ein Porträt des Präsidenten des Civilgerichtshofes der Seine, des Herrn Benoit-Champy, ausgestellt, welches im Keime alle Eigenschaften aufzuweisen hatte, die sich in dem Porträt Duruy's in ihrer vollsten Blüthe zeigten. Die Gesichtszüge des Porträtirten waren in den Umrissen von gewissenhafter Genauigkeit, aber der Ausdruck der Physiognomie entsprach weit mehr dem Charakter und den geistigen Anlagen als der rein physischen Wiedergabe des Gegenstandes. Man fühlte, daß die Malerin die Inspiration nicht nur in den zahlreichen Sitzungen des Porträtirten suchte, sondern daß sie den besten Theil ihres Wertes aus dem Umgange, aus der Charakterkenntniß, aus den Werken oder Thaten des Porträtirten hervorholte, kurz und gut, sie malte in dem Rahmen getroffener ähnlicher Züge den Geist, die Seele des Dargestellten. Man staunte darüber, wie rasch, wie richtig die junge Malerin den ersten Pädagogen Frankreichs verstanden hatte und mit was für natürlichem Takt sie ihre Auffassung auf dieleinwand zu bringen verstand. Von diesem Momente an war Fräulein Jacquemart die erste Malerin der politischen Kreise. Der Nächste, der von ihrem Talente Gebrauch machte, war der Marschall Camrobert, zur Zeit Oberkommandant der Pariser Garnison. Der Marschall ist eine der originellsten Soldatengestalten, eine heroische Figur, die aber von einem komischen Anfluge nicht frei ist. Die Reproduktion dieses Gesichtes mag wohl eine recht dankbare Arbeit sein, aber es würde nicht viel fehlen, um aus derselben eine Karrikatur zu machen. Der theatra-

liche Schnitt, den der Marschall so gerne seiner ganzen Haltung, seinem Gange und seinen Gebärden verleih, würde einer solchen Auffassung nicht widerstreben. Wer z. B. den Marschall beim Proceß Bazaine durch den Saal schreiten sah, gemessenen Schrittes, das Haupt abwendend nach Links und Rechts neigend, mit vornehmer Geste den Gerichtshof grüßend und sich bei Beginn seiner Aussage in korrekter Pösitur versetzend, der glaubte gewiß, Frédéric Lemaire in einer militärischen Glanzrolle zu sehen. Bis dahin, bis zu dem Momente, wo er den Mund aufthat, machte der alte Haudegen einen vollständig grotesken Eindruck. Als er jedoch zu reden begann, als er in einer bilderreichen, aber jedenfalls anziehenden Sprache die Vorgänge während der Schlachttagge des August des Jahres 1870 erzählte, da lachte Niemand mehr, und der bombastische, aufgeblähte Kapitän entpuppte sich als eine militärische Kapazität, die die Gabe besaß, den Laien klar zu legen, was sonst nur den militärisch Eingeweihten zugänglich ist. Fräulein Jacquemart malte nun Canrobert, wie er geistig ist; unter ihrem Pinsel verschwanden die lächerlichen Züge, die Züge wurden sanft gemildert, und selbst der so härteigig gedrehte Schnurrbart nahm sich gemüthlich aus. Dazu erscheint Canrobert auf dem Bilde im Civilrode, und diese Physiognomie, die sich das Auge nicht anders denkt als aus einem klauen Luiformrode sich herauslösend, macht sich darin recht gut. Gerade hatte man damals dem Marschall eines jener Worte in den Mund gelegt, welches ängstlichen Gemüthern einen Auslug von Hänsehaut verleiht. Die Pariser Bevölkerung befand sich in einer ungeheueren Aufregung wegen der politischen Ereignisse, welche die Agonie des zweiten Kaiserreichs illustriren. Es war jeden Tag von einem Konflikt zwischen dem Volle und der bewaffneten Macht die Rede. „Wehe ihnen,“ soll der Marschall gerufen haben, „wenn sie beginnen, dann alle bis zum letzten Kran.“ Diese Nachahmung des Ausrufens der Mitraillenuse wurde in Paris bald bekannt, und man nannte Canrobert nicht anders als den „Marschall Kran“. Der Ausruf wurde natürlich dementirt, das wirksamste Dementi aber für diejenigen, die in die Authentizität eines Bildes Vertrauen setzen, war das ausgestellte Porträt. Man fand hier wohl in diesen Zügen die Energie des Mannes, der im Stande ist, die Mitraillenusen spielen zu lassen, der sich aber keine derartigen Neoministereien zu Schulden kommen läßt. Allerdings leidet hier die physische Ähnlichkeit viel mehr als z. B. bei Herrn Duruy, dessen interne Anlagen mit den äußeren Manifestationen harmoniren. Aber seitdem die Photographie erfunden, ist es ja unnöthig, Delgemälde mit nur physischer Ähnlichkeit anzufertigen, die Aufgabe der Kunst ist es viel mehr, das rein Materielle der Photographie zu ergänzen und räsonnirend zu versahren, während die konzentrirten Sonnenstrahlen brutal operiren.

Der Krieg unterbrach die Thätigkeit der jungen Malerin. Die Ereignisse jedoch fügten es, daß ihre vierte Arbeit, die ursprünglich den Platz eines gewöhnlichen Porträts hätte einnehmen sollen, an der offiziellen Stelle prangte, die gewöhnlich dem Bildnisse des Staatsoberhaupts eingeräumt wird. Das Porträt des Herrn Thiers (s. d. Abbild.) war vor dem Kriege bestellt und begonnen worden. Um dasselbe zu vollenden, installirte sich Fräulein Jacquemart später in der Pariser Präfektur, und ein Jahr hindurch melobeten die Blätter, der Präsident der Republik sei nach oder vor dem Ministerrathe eine Stunde „gesehen“. Die Arbeit war eine höchst schwierige, denn die Staatsgeschäfte erlaubten Herrn Thiers nicht immer, den Anforderungen der Künstlerin nachzukommen, und es mußte gar Vieles de mémoire vollendet werden. Gleichzeitig lag es Fräulein Jacquemart daran, eine gebiegene Arbeit zu Stande zu bringen; es war keine Kleinigkeit, den Chef eines großen Staates und den berühmtesten Mann desselben aufzufassen und zu verewigen! Diesmal handelte es sich nicht nur um ein künstlerisches Problem, eine historische Frage ersten Ranges stand auf dem Spiele. Dieses Bild sollte den zukünftigen Generationen den Mann vorstellen, der sich durch bürgerliches Verdienst, durch Talent aus dem Nichts zur höchsten Stelle im Staate emporgeschwungen hatte. Es sollte die Illustration zu der Lebensgeschichte eines Mannes bilden, dessen Biographie ein Bestandteil der Weltgeschichte ist. Von dieser Idee war die junge Malerin durchdrungen, und sie schöppte darin die Ausdauer, die unbedingt nöthig war, um alle Hindernisse zu überwinden. Der historische Thiers des Fräulein Jacquemart, wie er in seinem braunen Rode, die Hand auf den Bauban, eine seiner Lieblingslekturen gestützt, dasieht, wurde vielfach diskutirt. Ich rede nicht von den Urtheilen und den Ketzereien des Parteigeistes und unkollegialischen Neides. Aber hier fand man, daß von der Erlaubniß, die Physiognomie zu arran-

giren, doch ein zu ausgebehnter Gebrauch gemacht wurde. Thatsache ist, daß die junge Malerin Alles besichtigte, was Anstoß erregt hätte oder auf irgend eine Weise auch im Entferntesten grotesk erschienen wäre. So z. B. verbergen Stellung des Körpers und der zugeknöpfte Rock die klassische Kleinheit der Statur unseres Ex-Präsidenten. Im Gesichte findet man auch kein einziges der Merkmale, welche von den Zeichnern politischer Karrikaturen so reichlich ausgebeutet wurden. Bei



FR. JACQUEMART, grav. par G. DUFFRENE.

Porträt des Herrn Thiers.

alle dem zeichnet sich dieses Porträt noch mehr als alle übrigen durch die Eigenschaften aus, die Fräulein Jacquemart in so hohem Maße eigen sind. Ist an der Ähnlichkeit hier Manches anzusehen, so reicht dieselbe doch hin, um in hundert Jahren z. B. eine ganz richtige Idee dieses Staatsmannes zu geben, und das Gemälde an und für sich bleibt ein kostbares Denkmal einer neuen Richtung in der Kunst; denn man wußte jetzt, was für Meffourcen die Porträtmalerei zu besigen im Stande war und nupfte sie aus.

Das Atelier des Fräulein Jacquemart befindet sich heute in der Rue de Laval in einem Hause von schlichtem, gewöhnlichem Aussehen. Man steigt fünf Stockwerke hinauf und wird von einer Treppe in das Sanctuarium eingelassen. Das Atelier ist im Verhältnisse zu denjenigen anderer Meister klein — dabei aber licht und bequem. An den Wänden hängen, nebst einigen Skizzen, die Arbeiten, welche Fräulein Jacquemart eben vollendet: ein Bild en pied des Generals Mon-

Brüderzeit für die neue Kunst. I.

tauban, des Grafen von Palisao, und ein Porträt in Naturgröße des jungen Marquis de Montesquieu im Jagdstüm.

Das Porträt Palisao's wird nicht verschlen, nach der Vollendung viel Aufsehen zu erregen; der General ist ausgezeichnet getroffen, mit Beobachtung der nähnlichen — ich möchte sagen — moralischen Procedur wie bei den andern Porträts. Es ist der Groggnard, der unter dem Generalsstoke und dem Grafentitel das kräftige Wesen eines vorgerückten Korporals beiebehält. Es ist der richtige Meister Isegrim, der die Opposition einen Monat vor Sedan mit Bisouacspäßen überete. Außer der Physiognomie des Generals bemerken wir jedoch an diesem Bilde die zunehmende Leppigkeit im Kolorit der Künstlerin und finden diese noch stärker in dem Bilde des Marquis von Montesquieu. Das helle ausgeprägte Jagdstüm mit den lichten engen Weimleibern, der hochrotzen Jade und den Stulpenhiefeln eignet sich vorzüglich zu einer Accentuierung der Kotsfarben. Außertem gab dieses Bild Fräulein Jacquemart Gelegenheit, sich ein für sie ganz neues Genre zu schaffen; die Landschafts- und Tiermalerei. Sie stellt den Marquis unter einen Baum des großen Schlossparks von Montesquieu und läßt zwei große Jagdhunde zu seinen Füßen ruhen. Behufs der Aufnahme der Partanlage brachte Fräulein Jacquemart längere Zeit im Schlosse von Montesquieu zu, wo die Erinnerungen an den großen Denker und Verfasser des „esprit des lois“ überall lebendig erhalten blieben. Die Pietät ihres Künstlergemüthes mag wohl durch diese Erinnerungen sich tief bewegt gefühlt haben. Neben vielen Landschaftsstizzen, Baumstudien zc. brachte die Malerin aus Schloß Montesquieu eine historische Reminisenz zurück, die genaue Abbildung des Wohnzimmers Montesquieu's. Die Familie hat dieses Gemach, in dem der Philosoph von seinen Arbeiten als Parlamentspräsident von Bourdeaux und als Akademiker aubruhte, wo er die Werke erfann, die ihm die Unsterblichkeit sicherten und des Dankes künftiger Generationen würdig machten, genau in dem Zustande erhalten, wie es zur Zeit war, als der Philosoph es verließ. Es ist ein ziemlich großes Zimmer im Renaissancestil, einfach ländlich im Geschmacke des siebzehnten Jahrhunderts möblirt. Die Dielen sind durch einen sadenscheinigen Teppich schlecht bedekt, an den Wänden hängen ein paar Familienporträts und, wie uns Fräulein Jacquemart erzählte, befindet sich neben dem monumentaln Bette mit den grünen Gardinen ein Beschemel, über dem ein Heiligenbild aufgehängt ist: ein Beweis, daß der Befürworter der Gedankensfreiheit es nicht verschmähte, sich in's Gebet zu vertiefen. Der Kamin, an dem sich Montesquieu wärmte, die Stelle, auf die er seinen Fuß legte, ist so zu sagen noch in der Mauer incrustirt; ein Medaillon, das er sehr gern betrachtete, das geöffnete Buch aus dem grünen Tischteppich, Alles ist genau so, wie im Jahre 1755 vor seiner letzten Reise nach Paris, wo er gestorben ist. Fräulein Jacquemart hat jedoch nicht aus Pietät allein so genau dieses Zimmer aufgenommen. Es liegt in ihrer Absicht, diesen Rahmen zu einem historischen Genrebilde zu benutzen und dadurch zu ihrem ersten Bilde: „Molière im Wirthshause zum pomme du pin“ ein Seitenstück zu schaffen. Besagtes Wirthshaus war im siebzehnten Jahrhundert ein Lieblingssteldchen der Dichter, Maler und Künstler. Auch die Herren vom Heze verschmähten es nicht, sich in solch geistreicher Gesellschaft zusammen zu finden — umsoehr als der eutinariße Ruf des Hauses ein längst und ausgezeichnet begründeter war. Fräulein Jacquemart zeigt uns nun Molière als Jüngling mit dem bereits gealterten Corneille an einem Tische sitzend; Molière liest eine seiner Komödien vor, und der greise Tragiker folgt mit Spannung der Veltüre. Das Bild wurde vom Kaiser Napoleon angekauft und blieb in den Tuileries, weshalb es leider mit dem Palais in den Petroleumflammen unerging. Man sucht nun Fräulein Jacquemart zu bewegen, eine zweite Auflage dieses Bildes zu veranstalten, und heffentlich werden die Bemühungen nicht erfolglos bleiben. Nicht nur sind die Porträts der Schriftsteller vortreflich aufgefaßt, auch alle Accessoires der Wirthshausdecoracion sind vortreflich gelungen. Das Bild, welches sich für die photographische Reproduktion eignet, ist eine jener Kompositionen, die man stets mit wirklichen Vergügen betrachtet. — Vielfeitigleit ist also einer der zahlreichen Bezüge, deren sich unsere Künstlerin rühmen darf. Wir haben gesehen, daß das Porträt ihr spezielles Fach ist, daß sie sich aber außerdem auch mit Landschaftsstudien beschäftigt. Das ist aber immer noch nicht genug, denn auch die religiöse Malerei übte auf Fräulein Jacquemart ihre Anziehungskraft aus, und zwei Kirchen von Paris, Notre Dame de Clignancourt und Saint Jacques du Haut-Pas, enthalten

je ein Bild, welches ihre Signatur trägt. Ebenso die Kirche des lieblichen Orts Suresmes. Mit echt weiblicher Elasticität wußte Fräulein Jacquemart auch dieser Aufgabe zu genügen. Und sie ist unserer Berechnung nach keine dreißig Jahre alt.

Was nun, nachdem wir uns mit der Künstlerin beschäftigt, das Fräulein Jacquemart betrifft, so würde es uns schwer fallen, in dieser Beziehung der allerdings gerechtfertigten Neugierde der Leser zu entsprechen. Außer ihrer künstlerischen hat Fräulein Jacquemart keine Lebens- noch Leidensgeschichte. Sehr jung entwickelte sich ihr Talent und gedieh, durch eine außerordentliche Intelligenz gefördert, schnell zur Reife. In den offiziellen Regionen des Empire gewann man die junge Malerin schnell lieb und that Alles, um sie aufzumuntern und zu unterstützen. Einige Familienfreunde und Rathgeber der ersten Stunde, welche der Opposition angehörten, waren ungeschickt genug, die Annahme dieser Protection der Malerin übel zu nehmen und brachen mit ihr. Dafür gewannen sie alle ihre „Modelle“ recht lieb, und man weiß sich noch zu erinnern, daß Madame Thiers zur Zeit, wo sich die Künstlerin mit dem Porträt ihres Gemahls beschäftigte, das Fräulein durch besondere Freundschaft auszeichnete. Die noch junge Künstlerin hat übrigens einen auffallenden Abscheu gegen alle Reklame. So kostete es uns unendliche Mühe, ehe wir sie bewegen konnten, uns ihr Porträt zur Wiedergabe in diesen Blättern anzuvertrauen. Die Auflage beim Photographen Bingham war vollständig erschöpft, und wir mußten an die Gefälligkeit der Künstlerin selbst appelliren. Ein Blick auf das Bild zeigt, daß tiefer Ernst und reislische Ueberlegung in der Schöpferin so vieler reizender Werke wohnen — die Photographie kann aber nicht verrathen, daß die Künstlerin im Negligé und im trauten Gespräch über alle anziehenden Seiten einer geistreichen und lebenswürdigen Französin gebietet. Sollte sie sich einst selber malen, so wird sie sich dem Publikum, welches ihre Werke bewundert und die Malerin kennt, gewiß von dieser Seite präsentiren.

Paul d'Abree.



Ein Standbild des Don Juan d'Autria.

Mit Abbildung.

Von dem Erzbiſde, deſſen Abbildung wir im vorliegenden Heſte bringen, dürfte der im I. I. Deſſer. Muſeum für Kunſt und Induſtrie zu Wien aufgeſtellte Gypſabguß wohl die einzige dieſſeits der Alpen vorſindliche Reproduktion ſein. Das Original befindet ſich in Meſſina auf dem Corſo Piazza Annunziata aufgeſtellt, ſtand jedoch bis 1853 daſelbſt auf der Piazza del Palazzo Reale. Der dargeſtellte Heroſ iſt Don Juan d'Autria, der Sohn Kaiſer Karls V. und angeblich der Augſburgerin Barbara Blomberg, deſſen großen Sieg über die türkiſche Flotte der vereinigte Flotte der ſpaniſch-päpſtlich-venetianiſchen Seemacht, 213 Gallionen ſtark, war am 7. Oktober 1571 mit der feindlichen, welche 290 Schiffe zählte, bei den Echinadiſchen Inſeln (Lepanto) in Kampf gerathen und errang unter Don Juan's Oberbefehl den glänzendſten Sieg. Die Inſchrift auf der Vorderſeite des Piedeſtals, welche wir unten mittheilen,*) beſpricht dieſes Ereigniß mit ziemlicher Weiſsagerei, aus ihrem Toner aber tritt uns die hochgehende freudige Stimmung der befreiten Einwohner Siciliens ſehr kenntlich entgegen. Sie beſagt, daß der Held im Triumphe in die Stadt einzog und daß ſchon im nächſten Jahre das Standbild ihm gewidmet wurde. Ja, es ſcheint, daß ſelbſt unſre Zeit die hohe Bedeutung des Tages von Lepanto in dankbarer Erinnerung bewahrt habe, denn am Jahrestage des Sieges begibt ſich noch immer eine Proceſſion zu dem Monument, weſelbſt Dankgebete für die Bezwingung der ettemaniſchen Räuberherden dargebracht werden, und im Jahre 1848 war das Standbild des Türkenbefiegers das einzige, welches die blinde Wuth der Revolution verſchonte.

Die Stadt Meſſina ließ 1572 durch das Comité der in der Inſchrift am Schluß genannten Senatoren die Herſtellung der Statue in Angriff nehmen. Ihre Wahl beſtimmte Andrea oder

*) Philippvs. Hiſp. Et. Sicil. Rex. Inviets. Jvxta. Ac. Cathol.
Com. S. Pio. V. Pont. Max. S. Q. Veneto. In Selinvm. Tyrarvm.
Prin. Orien. Tyr. Chriſt. Nominis Hoſtem Immanis.
Foedvs Componit.

Joannes Avſtrivs. Caroli V. Semper Avg. Fil. Phil. Regis
Fr. Totivs Classis Imp. Svmma Omnivm Conſensione
Declaratvr. Is In Hoc Portv Mamer. CCVII Longarvm
Navivm VI Q Majorvm Totivs Foederis Classe Coacta Ad
VI. Cal. Oct. E Freto Solvit. Ad Echinadas Ins. Hoſtivm
Tvr. (?) Naves Lon. CCXC. ANIMO Inviecto Non. Octob. Aggreditvr
Inavdita Celeritate. Incredibili Virtvte Tirremes
CCXXX Capit. XX. Partim Flammiſ Abſvmit. Partim Mergit
Reliquae Vir Evadere Potvervnt. Hoſtivm Ad Xv. M. Caedit
Totidem Capit. Chriſt. Captivorum Ad XV. M: In Libertatem
Aſſerit Et Metv. Qvem Hoſtibvs Inmiſit. Chriſto Semper
Avſpice. Remp. Chriſt. Liberavit An. M. D. LXXI
Messaſnam III. Non Nov. Victor Revertit. Ingentiqve
Omnivm Laetitia. Trivmphans Excipitvr, Ad Gloriaſm
Ergo, Et Aeternit. Nominis. Phil. Regis. Tantaevqe Victoriae.
Memoriaſm Sempit. Joanni Avſtrio Fr. B. M. Fortiſſ.
Foelicis. Q. Principi

S. H. Ae.
S. P. Q. Meſſan. P.
Patribvs Conſcriptis

Chriſtophoro Piſcio Jo. Franciſco Baſamo
Don Gaſpare Joenio. Antonio Aciarello Don
Thoma Marcellito Franciſco Rhegitano
M. D. LXXII.



Don Juan d'Austria.

Brontestandbild in Messina

Lazzaro Calamech (auch Calamec) zum Anfertiger des Entwurfes, der dann in Bronze gegossen wurde. Welcher von jenen beiden Künstlern es nun auch gewesen, gewiß hat er, wie die Abbildung zeigt, keineswegs ein Meisterwerk ersten Ranges geliefert. Vielmehr ist die Figur hart, ohne Grazie, aber auch ohne rechte männliche Kraft des Heros, von unmöglicher Anatomie und im Ganzen sehr manierirt. Als das am meisten Lobenswerthe daran dürfte die Durchführung der Kleinigkeiten, des Waffenschmudes mit seinen Ornamenten, anzuführen sein. Man darf übrigens auch nicht vergessen, daß die unformliche Hosentracht unter dem Leudner für die ebenmäßige Erscheinung der Gestalt höchst unvortheilhaft gewesen ist. Das Antlitz des damals erst vier- undzwanzigjährigen Helden ist im Ausdruck aber wohlgelungen und zeugt von einem beinahe strengen Ernst des Geistes.

Die Seitentheile des Postaments sind gleichwie die rückwärtige Fläche mit Reliefs verziert, welche die Situation Messina's und die Entwicklung des großen Kampfes darstellen. Auf dem einen sieht man die türkische Flotte in Schlachtordnung aufgestellt, auf dem zweiten den Zusammenstoß beider Flotten, auf dem dritten den Hajen und die Stadt Messina, wo sich die Flotte der Verbündeten vor dem Kampfe versammelt hatte.

Der künstlerische Werth dieser in sehr starkem Relief ausgeführten Tafeln ist gleich Null. Sie wollen freilich auch nicht Kunstwerke sein, sind vielmehr nur cartographische Darstellungen des Lokales, die dann, allerdings unpassend genug, dem Denkmale aufgeklebt wurden. In der That erinnern sie am meisten an die gestochenen Karten des 16. und 17. Jahrhunderts, auf welchen die Länder aus der Vogelperspektive aufgenommen sind.

Da wir eine Reihe von Kunstwerken besitzen, welche sich auf Don Juan beziehen oder selbst aus seinem Besitze herrühren, — ich nenne beispielsweise seine Prachtrüstung, welche in dem Spanischen Pavillon der Wiener Weltausstellung zu sehen war, den prächtigen Schilde der Ambrafer Sammlung, die schöne Medaille auf den Tag von Lepanto mit des Helden Bildniß von Joh. B. Melon, — so schien es trotz des Umstandes, daß Calamech's Statue manches zu wünschen übrig läßt, doch von Interesse, dieses monumentale Werk, das Don Juan verherrlicht, den Lesern im Bilde vorzuführen.

Andrea Calamech gleichwie sein Neffe Lazzaro wird von Vasari erwähnt, wo er die großartige Feier der Exequien, die von der Florentiner Künstlerkastei dem Michelangelo gehalten wurden, beschreibt. Er nennt beide Künstler Carrareesen und spendet ihnen manches Lob. Von Lazzaro rühmt er, daß er schon in zartem Alter im Malen und Modelliren Geschick gezeigt habe; von ihm rührte eine Gruppe der Minerva, die den Neid zu Boden geworfen hatte, am Katafalk her. Als der Künstler diesen Beitrag zu den Feierlichkeiten in San Lorenzo lieferte, sei er noch sehr jung gewesen. Sein Lehrer und Onkel Andrea, auf dessen Rath Lazzaro die Malerei aufgegeben und sich der Bildhauerei zugewendet haben soll, war ein Schüler Ammanati's gewesen, Werke von ihm sollen seit 1530 entstanden sein. An den Dekorationsarbeiten für die Exequien war er mit einer Gruppe des geflügelten Heißes, zu dessen Füßen der Wüßiggang in Fesseln zu sehen war, betheiligigt, — einem Gegenstück zu der Komposition des Neffen. Sämmtliche vier Figuren waren von weißgetünchtem Thon, wodurch sie ein marmorähnliches Aussehen bekommen hatten. Der Marchese Malaspina soll Andrea vielfach beschäftigt haben.

Ebenfalls Vasari berichtet an einem anderen Orte, in den Biographien: Degli accademici del disegno, daß Andrea bereits unter seinem Meister Ammanato viele Figuren gefertigt habe, dann sei er nach Messina berufen worden. Dieß geschah 1564 nach einem Schreiben des Marchese di Massa an den Herzog Cosimo vom 26. August desselben Jahres. Daß Andrea am 26. April 1567, wie die Registri do' fratelli morti della Compagnia di S. Paolo di Firenze im Archiv di Santa Maria Nuova angeben, gestorben ist, widerspricht aber der in Messina verbreiteten Ansicht, daß er der Urheber der Don Juanstatue sei, welche erst 1572 entstand. Vielleicht hatte er seinen Neffen nach Messina mitgebracht, und dieser ist der Schöpfer des Werkes, — eine Ungewißheit, deren Aufklärung wohl aus den Archiven jener Stadt zu erreichen sein dürfte.

Albert Jlg.

Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Biagio del Bianco aus Florenz.

Die Statistik macht jedes Jahr ihre vergleichenden Aufstellungen über den internationalen Waaren Austausch der Länder; sie berechnet für jeden einzelnen Staat die Aus- und Einfuhr aller Dinge, welche durch Natur und Menschen hervorgebracht werden, und sie schafft damit nicht bloß bedeutungsvolle Urkunden für die Geschichte, sondern wirkt auch selbst immer auf das materielle und zuweilen sogar auf das sittliche Leben der Gegenwart. Allein noch keineswegs hat die Statistik ihre praktische und wissenschaftliche Aufgabe in vollem Umfange begriffen. Denn noch unendlich wichtiger als das gegenseitige Geben und Empfangen von Waaren ist für die Völker der internationale Verkehr der Menschen. Und so müßte denn die Statistik jedes Reiches ihr Absehen auch darauf richten, zu bestimmen: wie viele Angehörige desselben ihre Heimath verlassen und wohin sie sich wenden; ob sie nur vorübergehend oder auf längere Zeit oder für immer in der Fremde verbleiben; welche Ursachen sie zur Reise oder Auswanderung bestimmten, und welche Zwecke sie verfolgen, oder welche Thätigkeit sie üben. Andererseits müßte dann gleichzeitig angegeben werden, wie viele Ausländer über die Grenzen kommen, welchen Nationen sie angehören, und worauf sie ihr Augenmerk lenken oder wozu sie ihre Kräfte verwenden.

Wenn aber die Zeitgenossen systematische Aufzeichnungen der Art unterlassen, so werden sie später aus zerstreuten und zufälligen Notizen durch keine historische Forschung wieder ersetzt werden können, und dieselbe Verhängnis, die den Dingen in dem Augenblicke ihres Werdens schadet, wird stets die Erkenntniß ihrer Entwicklung beeinträchtigen.

Im Allgemeinen weiß jeder von dem ganz außerordentlichen Einfluß, den Italien im 15. und 16. Jahrhundert auf die Culturgeschichte der Menschheit besaß. Seine Seefahrer und Reisenden erforschten und enthielten die Erde, und seine Kaufleute vermittelten den Völkern die Hülfen ihrer Güter; seine Gelehrten hoben die Schätze des menschlichen Geistes aus den Tiefen der Vergangenheit und verwertheten sie in allen christlichen Staaten; seine Maler und Bildhauer, seine Baumeister und Ingenieure, seine Künstler und Handwerker schufen Werke ewiger Schönheit für ihr Vaterland oder trugen über die Alpen und über die Meere ihr Genie und ihre Fertigkeiten in die Ferne. Für den Russischen Großfürsten Iwan III. Wassiljewitsch ließ sich 1475 Fioravanti, genannt Aristoteles aus Bologna, gewinnen, der sowohl den Kreml und die Kirche zur Himmelfahrt Mariä in Moskau baute, als auch die Fabrication von Kitt und Ziegeln lehrte und die Vortheile angewandter Maschinen zeigte. Der Beherrscher der Osmanen aber hat einmal seine Wünsche auf keinen Geringeren gerichtet als auf Michel Angelo.

In der höchst verdienstvollen „Geschichte der Neueren Baukunst,“ die wir der mühevollen Arbeit und Feinsinnigkeit Burghard's und Lübke's verdanken, werden uns zahlreiche Italiener vorgestellt, die in Frankreich und Deutschland thätig waren; über ihre Landleute in den übrigen romanischen, germanischen und slavischen Ländern wird uns die Fortsetzung des Werkes Kunde bringen. Noch immer aber vermiffen wir ein Buch über die Italiener außerhalb Italiens zur Zeit der Renaissance, das gleichzeitig Künstler, Gelehrte und Handwerker, hervorragende Seefahrer, Kaufleute und Reisende umfaßt. Jeder, der es unternähme, würde der Geschichte der Bildung einen großen Dienst erweisen; der Italiener insbesondere würde die ruhmreichste Epoche seines Vaterlandes in's Licht stellen, wobei er dann freilich noch mehr als ein anderer bedauern

dürfte, daß anstatt eines erschöpfenden und geordneten statistischen Materiales nur vereinzelte und gelegentliche Uebersieferungen zu seiner Verfügung stehen.

Aberdings pulst für in solchen Uebersieferungen noch oft genug voll und frisch jenes individuelle Leben, für das die Kategorien der Statistik keinen Raum übrig haben; und wenn sie alle zusammen in ihrer Vereinigung kaum ausreichen, um dem Verlangen unserer Erkenntniß genug zu thun, so wird doch manche von ihnen schon an und für sich und ganz vereinigt unsere Anschauungskraft reizen und befriedigen. In diesem Sinne bildet die Lebensbeschreibung des Florentiners Biagio del Bianco einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Italiener in der Fremde.

Vielseitig und allgemein, lange und gleichsam ununterbrochen waren die Wechselbeziehungen zwischen der apenninischen Halbinsel und den Ländern der Habsburger. Dem Einflusse Italiens öffnete sich hier das gesammte geistige und sinnliche Leben, und das italienische Volkselement war hier von den höchsten bis zu den niedrigsten Kreisen weit zahlreicher als irgend wo anders vertreten. Gleich im Beginn der italienischen Renaissance war einer ihrer großen Repräsentanten, jener Aencas Silvius, Jahre hindurch ein Angehöriger des kaiserlichen Hofes und der Stadt Wien. Wenn er aber noch 1444 mit Bewunderung von der Baukunst Deutschlands sprach, so wurde diese von Filarete um 1460 feierlich verwünscht und sehr bald von den Deutschen selbst der wiederhergestellten antiken Art und Kunst aufgeopfert. Das älteste bekannte Denkmal des neuen Stiles dießseits der Alpen befindet sich auf dem Grabschrein in Prag; es sind die Fenster des Bratislawaer Saales, die mit der Jahreszahl 1493 bezeichnet sind. Unter Ferdinand I. feierte die Renaissance dann ihre glänzenden Triumphe und errang sich die Alleinherrschaft. Seit der Zeit bezog Schreck aus der Heimat des neuen Stiles auch Meister und Arbeiter in großer Zahl. Biagio's Schülerungen vergessen uns in die Epoche des dreißigjährigen Krieges. Er schrieb sie 1654 aus Madrid an seinen Freund Biagio Martini in Florenz, der dort Hauptgarderobier in Palazzo Pitti war. F. Baldinucci, der in seiner frühen Jugend bei Biagio del Bianco Unterricht im Zeichnen genoss, hat sie in den „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua“ durch den Druck veröffentlicht und mit ihnen zugleich diejenigen Mittheilungen verbunden, die er über Biagio von dessen Schwager Agostino Nisijni erhalten hatte. So frei nun auch die folgende Bearbeitung dieser Materialien sein mag, so soll doch Biagio del Bianco das Wort allein führen.

„Mein Vater hieß Cosimo di Raffaello und meine Mutter Caterina Fortigiani. Sie wohnten im Stadttheil Calimata in Florenz, und ein gutes kaufmännisches Geschäft gab den braven Leuten behaglichen Wohlstand. Mein Großvater lebte noch und war eben 75-Jahr alt, als ich am 4. October 1604 auf die Welt kam. Ach, es wäre besser gewesen, meine Mutter hätte Wind geboren als mich Hänschen Unglück. Sehr früh verrieth ich unbändige Lust zum Zeichnen und zu allen Handfertigkeiten. Kein Möbel und keine Wand war vor meiner Kunstthätigkeit, aber leider ich selber auch nie vor Ohrfeigen sicher. Vornehme Herren bereiteten meinen Vater, meinen Neigungen freien Lauf und mich Maler werden zu lassen. Lud so wurde ich denn 1612 in meinem 8. Lebensjahre zu Biliverti in die Lehre gebracht, der in und außerhalb Florenz Ruhm besaß und dessen Frau mit meinen Eltern verwandt war. In den Arbeitsstunden mußte ich Farben reiben, und in der Freizeit schnitzte ich in Holz und machte Feuerwerk, wofür es denn Hiebe ohne Mitleid und Predigten ohne Maaß absetzte. Mein Meister vertraute mir Studien seines großen Lehrers Ludovico Cigoli an, Architekturen und Prospekte, aber ich konnte nichts damit anfangen, bis Vincenzio Vecaccio aus Rom nach Florenz kam, der als einer der besten Schüler Cigoli's bis zu dessen Tode 1613 unter ihm gearbeitet hatte, und der mich nun lehrte, wie man solche Studien zu eigenem Nug und Frommen verwertet. So weit war ich im 8. Jahre meiner Lehre und im 16. meines Lebens, als eine große Veränderung mit mir erfolgen sollte.

Dr. Giovanni Pieroni, Mathematiker und Astrolog, philosphischer Architekt und Ingenieur, fuß ein Ausbund von Talenten, wurde auf Empfehlung unserer Großherzogin von ihrem Bruder Kaiser Ferdinand II. als Kriegingenieur berufen, als welcher er monatlich 200 Scudi Gehalt, Pferd und Diener, Wohnung und Zutehör erhielt. Und da er nun jemand brauchte, der Linien

ziehen konnte und wußte, wie viel Spitzen das Dreieck hat, so wurde durch meinen Meister Bisiveri sein Bild auf mich gelenkt. Pieroni brachte mich von der Praxis zur Theorie und erschloß mir die 6 Bücher des Euklid. Darauf traten wir am 16. April 1620 unsere Reise nach Deutschland an.

Die ersten Arbeiten hatten wir in Ungarn zu machen, namentlich in Altenburg, Ercemburg und Preßburg. Ich führte die Pläne und Pieroni die Fortifikationen aus. Von dem bergamgebenen Preßburg, wo eine Höhe alle anderen dominirt, verfertigte ich ein Wachsmodell. In Wien nahm der Kaiser mit Befriedigung die Pläne entgegen, gab Pieroni 1000 raistalleri und schickte ihn nach Prag. Ich machte dort binnen 10 Monaten das Modell, während jede Vorbereitung gegen Vellen Gabor getroffen und 4 Monate lang Tag und Nacht gearbeitet wurde. Pieroni, nach Regensburg berufen, legte dort Modell und Zeichnungen vor und erhielt 1000 raistalleri. Mir aber schickte er von Wien aus, wo er durch Krankheit zurückgehalten wurde, seine ganze Stippshaft zu, als ob ich sein Siedelmeister wäre: seine geliebte Gattin Caterina, seine zwanzigjährige Schwester Margherita, sein Töchterchen, seine beiden Söhne Carlo und Francesco, die Komagnone Gieruana und den deutschen Diener Cristofano. Aber auch mein Vincenzio Vocaccio kam mit. Die Frauenzimmer gingen 9 ganze Monate nicht aus, nicht einmal in die Messe. Meine Einrichtung war nicht weit her: 12 Teller von Zinn, 12 irdene, ein Futteral mit 12 deutschen Messern und Gabeln, zwei Löffel und zwei Beinsäckchen, also vier, ein gemiethtes Bett, zwei an der Wand angebrachte Bänke, 6 Tischstühle, 2 Servietten, vielleicht ebensoviele Töpfe und Tiegel und eine schöne Aussicht auf den Schloßplatz. Mein Gewand war verschliffen, und wer mich sah, griff nach einem Almosen. Dennoch wurde alles von mir verlangt. Endlich erschien Pieroni wieder, aber er brachte nur seine Krankheit und sein Geld mit. Vocaccio machte an der Bigna und ich am S. Lorenzberge Lunetten und Redouten, während sich Pieroni im Sessel herumtragen ließ, bis die fortificatorischen Arbeiten aufhörten. Ich war schon in den Sumpf gefallen; mein Vergnügen war dahin; als Unterhaltung blieb mir nichts übrig als den ganzen geschlagenen Tag zu schlafen, zu heulen und zu schluchzen. Wenn es keine Stunde wäre, ich hätte mir im Nu einen Strick um den Hals gelegt. Vocaccio kam durch Empfehlungen zum Vicekönig Viettain mit einem Gehalt von monatlich 40 raistalleri außer Wohnung, Bett und Tisch; mich aber führte das Geschick zu Alberto Baldesain, der in seinen Tagen mehr Menschen hängen ließ als in 100 Jahren geboren werden, und der die Kirchthürme, geschweige die Menschen erzittern machte. Er ließ eben an seinem Hause Maurer, Zimmerleute und Stuckateure in großer Menge arbeiten, und da er auch einen Maler brauchte, so wurde ich vom Architekten dazu ausersehen. Mein Lohn bestand in 20 Thalern monatlich, Wohnung, Kost und 1000 schönen Verheißungen. „Warum verläßt Du mich, sagte Pieroni, habe ich Dir nicht als theures Pfand meiner Person meine Tochter sammt der Mutter in Deiner Wohnung gelassen? Hättest Du nur Gedult gehabt, Dir wäre das Schönste dargeboten worden.“ Ich malte in Baldesain's Palast die Kapelle und das Audienzzimmer und hatte im Hauptsaal eben die Stuckaturen der Decke, Waffen und Kriegstrophäen vollendet, als Pieroni vorschlug, im Innern den Wagen des Kriegsgottes darzustellen. Meine Skizze gefiel; als ich aber bemerkte, daß ich vor Beginn der Arbeit auf die Studie allein zwei Monate verwenden müßte, drehte der Fürst sich um: „Zwei Monate! loch mich nose.“ Ich hatte von Glück zu sagen, daß ich ohne Prügel und Gefängniß davonkam. Einen Adjutanten, der ihn weckte, um ihm einen kaiserlichen Brief zu übergeben, brachte er an den Galgen. Als ihm ein Offizier, während er gerade seine Bauten inspiciert, einen Rapport bringt, zieht er den Degen; der Offizier flieht, der Fürst hinterdrein; zuletzt setzt sich jener zur Wehr: das ist ein brave Bestie, sagt Baldesain, steckt seinen Degen ein und schenkt dem verwegenen Manne 100 Thaler. Ich erfuhr immer seine Gnuß. „Beda, florentiner Maler, schrieb er mich einmal an, Teufel, wann wirst Du Deine Arbeit vollenden.“ Ein ander Mal, als ich von Gerüste fiel, rief der Fürst: „Teufel, will sich denn diese Bestie den Hals brechen, ehe sie mir meine Malerei fertig gemacht hat.“ Nicht jedem erwieh er solche Höflichkeiten. Er sah mich täglich ein paar Mal und gebot, daß ich bei der Arbeit sitzen bliehe. Wiederholt habe ich dem großen Manne auch zu trinken reichen müssen. Meine Arbeiten führte ich gut zu Ende.

Beauftragt von Bruder Luca malte ich im Kloster S. Francesco ein paar Lunetten und wollte dann nach Wien gehen. Allein unser Gesandter Altoviti erklärte, er habe mit mir nichts zu thun, wenn ich ohne Vietroni käme. Lohn es ihm Gott! Graf Ernesto Monteculi und Capitän Pietro Pagolo, der damals Fortificationen in Wien errichtete, ließen mich dasselbe hören. Ich lehrte nach Prag zurück, doch eher hätte ich die Leiter zum Galgen betreten, als mich mit Vietroni wieder eingelassen; Miseroni und Pandolfini nahmen sich meiner an.

Eine Schaar Mailänder, Murrer, Stuckateure, Schornsteinfeger, Köche und was sonst für Gefindel am Lago Maggiore wächst, wollten eben im Monat September in ihre Heimat zurückkehren. Ich dachte meine Fortuna unter dem Herzog von Feria zu finden, wandte mich an die Miseroni, die Juweliere seiner Majestät, und erhielt von diesen eine Empfehlung an ihren Verwandten Gaspro Miseroni und eine Uhr zum Ueberbringen an den genannten Herzog. Meine Studien und Zeichnungen packte ich zusammen und kaufte mir zusammen mit einem anderen jungen Putsch ein Pferd. Eines Nachts aber, wie ich im tiefen Schlafe liege, nimmt der andere das Pferd und macht sich davon. Ich mußte mir nun meinen Koffer auf den eigenen Rücken packen und zu Fuß durch den Winterschnee weiter marschiren. Zuletzt bielt ich es nicht mehr aus, mein Gepäck wurde mir so schwer, und ich verbrannte die Zeichnungen. Das hatte mir der Herr Gott selber eingegeben, denn gleich darauf wurde ich von Soldaten aufgegriffen, als Spion durchsucht, fünf Tage lang festgehalten und aller meiner Sachen beraubt. Uebel mitgenommen und nach vielerlei Mißgeschick erreichte ich Mailand, um dort dem Hungertode nahe zu kommen. Der Herzog gab mir für die Uhr ein Dankegeschönchen und jagt in's Feld. Ich suchte die Bekanntschaft von Giulio Cesare und Camillo Procaccini, David und Morazzone, und alle wiesen mich an den reichen Maler Francesco Galvi, der junge Leute zu Duzenden beschäftigte. Hier druckte ich dann in einem fort Bilder auf Tagelohn, und das war der Gesnuß und die Freiheit meiner frischesten Jugend! Endlich machten mich ein Paar Theatiner Priester mürbe, so daß ich zum Fleischtopfschen in die Heimat, zu Papa und Mama zurückkehrte. Die letzteren schickten mir Brief und Geld und ich konnte mich wieder anständig kleiden.

In Florenz eröffnete ich ein Atelier, lehrte zeichnen und malen und unterrichtete über Architektur und Fortification. Perspective studirten bei mir Vincenzio Viviani, Dr. Giambattista Cini, Cavaliere da Berrazzano, Jacopo Chiavistelli, Agnolo Gori, Turini und Andrea Sicieri. Der Bildhauer Pieratti und viele andere wurden von mir in der Architektur unterrichtet. Nach Malereien von mir drängte sich aber der ganze Adel der Stadt, und ich arbeitete im Hause der Marchese Guadagni hinter Annunziata, in der Villa der Marchese Corsi, in den Häusern Michelangelo Buonarroti des Jüngern, Pucci, Galli und Giani. Für die Badia führte ich den S. Johannes in Del aus. Mit Giovanni di San Giovanni schmückte ich für den Prinzen, nachmaligen Cardinal, Giovanni Carlo die Villa Mezzomonte und andere Aufträge erfüllte ich für die Prinzen Mathias und Leopold. Ich entwarf auf Bestellung des Hofes Zeichnungen zu Gefäßen von Glas und Silber, verzierete die Brunnengrotte im Palazzo Pitti mit Mosaiken, zeichnete für den Großherzog Ferdinand Cartons zu Teppichen und durch das große vollendete Fernrohr Galilei's den Mond. Ich konstruirte Maschinen, Prospekte und wunderliche Dinge aller Art für Komödien, Ballette und Turnierspiele. Bei der Hochzeit Ferdinand's II. mit Vittoria della Rovere im Jahre 1637 dichtete der Abbat Coppola die Komödie, und machte ich mit Alfonso Parigi die Maschinen und Prospekte dazu. Mit besonderer Vorliebe komponirte ich lustige Geschichtchen und Carrikaturen, gleich ganze Gesellschaften, wie ich sie bei den Gastmahlen mir befreundeter Cavaliere zusammenfand. Für meine Person recht wohl beleibt, erfand ich für einen Spinellbüchsen Canonicus „die Schlacht der Ragern und der Fetter.“ Auf der Villa di Castello vergnügte sich wohl auch Prinz Don Lorenzo an meinen Zeichnungen und Scherzen, und Galilei, von dessen Weisheit ich Nutzen zog, interessirte sich für meine Modelle und Kunststücke. Ein Freund der Natur, wie ich denn alle Morgen in der Frühe vor die Thore von Florenz ging, liebte ich auch die Landschaftsmalerei. Was die Architektur anlangt, so verfertigte ich ein Modell für die Fagade des Domes. Wie das nun neben den andern stand, fragte mich der Großherzog, welches mir am besten gefiele. „Meins,“ antwortete ich, „denn sonst hätte ich doch nicht so viel Mühe darauf verwandt.“ So verging denn das Leben ehren-

voll und lustig zugleich; ich arbeitete und schertzte, sang Tenor, spielte Laute- und Blasinstrumente, übernahm Rollen in Komödien, erlarn Räthsel und Spielzeuge und erfand das Kunststück, Briefe so zu legen, daß man jedes Geheimniß schreiben konnte, weil es nur derjenige herauszulesen vermochte, der auch das Geheimniß des Haltens besaß. Als 1642 das Land mit Krieg bedroht war, wirkte ich wieder als Kriegsbgenieur, sowohl in Livorno als in Prato und Pistoja und anderen Orten, und der Teufel selbst wäre nicht über meine Vertbeidigungswerte hinweggekommen. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt ich für die Zeit meiner Abwesenheit von der Zeichenakademie keinen Gehalt und nahm meinen Abschied. Ich wurde König Philipp IV. von Spanien empfohlen und verließ am 8. Dezember 1650 mit 500 Aktern (pezzi da otto) Reisegeld meine Vaterstadt Florenz. Ungünstige Winde hielten mich in Genua einen Monat fest, und die Herren Spinola luden mich ein, bei ihnen zu verweilen, behandelten mich wie einen Branden und schenkten mir zum Abschied Tuch und Sammt zu Kleidern, während ich ihnen Susanna im Bade auf Pergament gemalt überreichte. Nach achtzigjähriger Seefahrt gelangte ich nach Alicante, reiste darauf zu Wagen in 12 Tagen bis Madrid und wurde 3 Tage darauf vom König empfangen, der mir außer einer Gartenwohnung im Palaste monatlich 100 Scudi bewilligte. Meine Thätigkeit begann mit Prospekten und Maschinen für's Theater, nachdem mir das betreffende Stück vom Dichter vorgelegt worden war. Da mußten denn nun Wolken und Götter erscheinen und Wagen, die von Vögeln oder Bierfüßern durch die Luft gezogen wurden, ohne daß irgendwo Stride und Ballen entdeckt wurden. Für die Spanier war das Alles etwas ganz Neues, besonders aber wurden die überraschenden Verwandlungen angestaunt. Der König äußerte laut seine Freude und schenkte mir 1000 Stück Akter. Die Komödie wurde 36 Mal aufgeführt. Nach Florentiner Geschmack richtete ich für den König einige ganz reizende Gärten ein, und bei Lösung eines Brandes im Palaste erwarb ich mir großen Ruhm. Ich erfuhr Auszeichnungen jeder Art; als ich krank war, ließ sich der König nach meinem Befinden erkundigen, besuchte mich der toskanische Gesandte, kam der Günstling des Königs Luigi de Haro. Mit der Bezahlung jedoch hatte es seine Schwierigkeiten; weil ich nun 18 Monate keinen Gehalt bekommen hatte, ging ich gestiefelt und mit dem Regen zu Hofe, und meldete meine Abreise nach Italien. Der König ließ mich kommen. „Bei uns in Florenz, sagte ich, ist es ein Zeichen der Entlassung, wenn ein Diener eine Zeit lang ohne Bezahlung gelassen wird.“ Der König lachte und wies Haro an, das Gehalt mir einzubehalten.“ —

Damit verstummt für uns der heitere vielgewanderte Mann. Er starb 1656 und wurde in San Girolamo in Madrid begraben. Sein vierzehnjähriger Sohn Raffaello, den ihm seine erste Frau Lissandra di Paolo Stiatessi geboren hatte, war vom Vater zum Besuche nach Spanien eingeladen worden. Wie er ankam, fand er ihn schon seit drei Tagen bestattet; der toskanische Gesandte und der König selbst bewiesen durch ihre Güte und ihr Wohlwollen für ihn dem Andenken seines Vaters Achtung und Ehre.

Albert Janßen.

Kunfliteratur.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, v. H. v. Eitelberger. VIII. Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Nach den im I. Reichs-Archiv vorhandenen Cerrespondenz-Akten zusammengestellt von Dr. J. Stoßbauer. Wien 1874, Wilh. Braumüller. *)

Wer hätte nicht, die Renaissance-Säle des bayerischen National Museums betretend, den großen Umschwung und Reichthum in der Kunst und Technik des 16. Jahrhunderts wahrgenommen und dabei nicht an jene eifrigen Förderer des neuen künstlerischen Lebens in Bayern, an die Herzoge Albert und Wilhelm in Dankbarkeit gedacht, deren bahnbrechende Thätigkeit und fürstliche Opfer-

*) Den VII. Band der Quellenschriften, welche den 1. Theil des Theophilus, herausgegeben von Dr. Jig enthält, werden wir nach dem Erscheinen des 2. Theiles zur Besprechung bringen. A. d. K.

willigkeit die von Italien aus in alle Länder höherer Cultur bringende Renaissance auch in Bayern zu schöner Blüthe brachte! Was die Kunstwerke so laut und deutlich zum Ruhm jener Fürsten verkünden, das spricht sich in bescheidener Form und stiller Verborgenheit in den Urkunden aus, die von des Hand dieser Fürsten herrührend theils die Entwürfe zu künftigen Werken theils die Mittel zur Ausführung sei es in Personen sei es in Geld bis in die kleinste Einzelheit erkennen lassen und dabei zugleich den klarsten Einblick in die ideale Gesinnung und die für die höchsten Güter der Menschheit begeisterte Energie und Beständigkeit gewähren, der das Gelingen nimmermehr fehlen kann. Außerdem interessiren diese aus der Verborgenheit an's Tageslicht gebrachten Documente durch die auf werthvolle Kunstsammlungen bezüglichen Mittheilungen und die vielen belehrenden Angaben über Werthschätzung und Erwerbung von eigentlichen Kunstgebilden sowie von Gegenständen des edlen Kunsthandwerkes. Das letztere für das bayerische National-Museum spezielle Bedeutung haben, leuchtet ein, und Herr Dr. Stockbauer wird auf diesen Punkt laut Einleitung zum gegenwärtigen Buche später zurückkommen. In der Einleitung schildert der Verfasser den Bildungsgang und Charakter Albert's, die Zeitverhältnisse und die Stellung, welche der Fürst ihnen gegenüber im steten Hinblick auf das geistige und materielle Wohl seines Volkes einnahm, den Beginn der für die Kunst erfolgreichen Thätigkeit in München und die von den Zeitgenossen diesem Streben freudig entgegengebrachten Sympathien, die sich sogar in dichterischen Ausführungen äußerten und den Namen des Gefeierten in weite Kreise brachten. Nach seiner Vermählung mit Anna von Oesterreich, der Tochter des Kaisers Ferdinand I., besuchte er Italien und trug davon die innigste Begeisterung für die Helden der Kunst mit in seine Heimath, wo er, ohne mit großartigen Prachtbauten vorzugehen, zunächst auf die dekorative Ausschmückung der Residenz, die Anlegung und künstlerische Ausstattung des Hofgartens Bedacht nahm und hierin Bewunderungswürdiges leistete. Er gründete durch Ankauf werthvoller Büchersammlungen die herzogliche Bibliothek, durch entsprechende Erwerbungen das Münzkabinett und das Antiquarium, die Gemäldesammlung und Schatzkammer, welche er unter dem damals beliebten Namen der „Kunststammer“ vereinigte und zum ersten Schmuck seiner Residenz rechnete. Dr. Stockbauer reproduziert das Inventar derselben vom Jahre 1598, das Dr. Fidler, herzogl. Hofrath, entworfen hat. Eine große Zahl kostbarer Gegenstände verdankt das National-Museum zu München dieser Kunststammer, die mit dem Aufgeben plastischer Arbeiten im Beschlusse der Zeit von den Bildhauern Brechfeld und Ehrenhofer zu einem würdigen Rame für Werke der Kunst und Wissenschaft gestaltet war. Die Kriegsjahre der Folgezeit beraubten die Kunststammer vieler Werthstücke, die mitunter erst in letzter Zeit an verschiedenen Orten wieder aufgefunden worden sind. Der Saalbau selbst wurde durch wiederholte Brände des fürstlichen Schlosses zerstört, und die Sammlungen erhielten in den neuen Gebäuden ihre Aufstellung. Die darauf bezüglichen Akten in 5 Bänden theilt Dr. Stockbauer nach dem Inhalte in 10 Rubriken:

1. Erwerbungen antiker Bildwerke und Münzen.
2. Angebote von Kunststammern.
3. Kunstwerke der Gold- und Silberschmiede, wie Kleinodien, Uhren, Stempel u. s. w.
4. Kunstwerke von Perlen, Edelsteinen, Korallen und Muscheln.
5. Werthvolle Naturprodukte.
6. Stüchereien, Tapeten, Stoffe.
7. Geschenke verschiedener Kunststücken.
8. Ausgaben auf Sänger und Musiker.
9. Verträge mit Glasarbeitern zur Errichtung von Venetianer-GlASFabriken.
10. Verhandlungen mit dem Straßburger Edelsteinschneider Valentin Drausch.

Die antiken Bildwerke aus Italien vermittelten Jacob Strada aus Mantua und der Venezianer Nicolo Stoppio, die an Marx Fugger in Augsburg durch den Herzog in dieser Angelegenheit zu berathen und nach dessen Bescheid zu handeln hatten. Von diesen Bildwerken, die als dekorative Bestandtheile des Saales aufgestellt waren, haben sich die sogenannten Kaiserporträt-Büsten vielfach als beliebig durch Gyps ergänzte und dann, um die Spuren solcher Nachhilfe zu vermissen, schwarz angestrichene Bildnisse, größtentheils dem Kreise griechischer

Philosophen und Dichter zugehörig erweisen, die der Antiquar Schölling mit großer Gewaltthätigkeit durch seine Unterschriften zu spätromischen Kaisern machte, so daß nach Christ's Untersuchungen kaum zwölf Bildwerke ihren richtigen Namen trugen. Uebrigens wurden die Versuche der Ueberschändler, Abgüsse statt Originalwerken zu schicken, von Fugger energisch zurückgewiesen. . . . Zudem — lautet ein Brief desselben — ist mein gnädigster Herr der Meinung gar nicht, Contrefaits oder gegossene Sachen zu haben, sondern trachtet nach Originalen oder läßt es ganz bleiben. Denn ein hübsches wohlgemachtes Stüd, es sei ein Kopf oder ganzes Bild kann man hier außen und an anderen Orten so gut als drinnen zuwege bringen. . . . Um so werthvoller waren die aus Italien bezogenen Münzen, Medaillen und geschnittenen Steine, für welche später die bewunderungswürdigen Eisenbeinschränke hergestellt wurden, die nummehr eine Zierde des bayerischen National-Museums bilden. Selbstverständlich ergab das Inland eine geringere Ausbeute in diesen Gegenständen, wie sehr auch auf alle in Bayern gemachten Funde und möglichen Erwerbungen in Deutschland geachtet wurde. Hingegen erfüllten sich die Hoffnungen des Herzogs Albert, von seinen Freunden, den Cardinälen in Rom, einige Kunstdenkmale zum Geschenk zu erhalten, ganz und gar nicht. Auf die wiederholten Versprechungen folgten immer neue Ausreden und Entschuldigungen, aber keine Geschenke. In diesen Kreisen herrschte eben eine andere Wespflossenheit deutschen Fürsten gegenüber, die der erste Herzog nicht gethan zu haben scheint. — Im II. Abschnitte berichtet der Verfasser von verschiedenen Angeboten ganzer Sammlungen, die unter der Verlassenschaft bedeutender Männer, wie von Raymond Fugger und Welfer in Augsburg, des Grafen Ulrich von Montfort u. A. enthalten waren. Für Musik-Instrumente hatte R. Fugger ein eigenes Museum angelegt, dessen Inventar von 1566, hier ganz reproducirt für diesen Kunstzweig von besonderem Interesse ist.

Der III. Abschnitt enthält die wichtigen Mittheilungen über Gold- und Silberschmiedearbeiten mannigfacher Art, die der Schmied der Münchener Schatzkammern sind und allein schon für die Blüthe und Bedeutung des Goldschmiedewerkes in Bayern unter jenem Fürsten nachdrücklich sprechen. Hat doch schon vor Jahren der jetzige Director des bayerischen National-Museums, von Hefner-Alteneck nachgewiesen, daß unter Albert V. die Originalentwürfe für die Prachtrüstungen der französischen Könige in München entstanden sind, wie ja auch ein Meister dieser Stadt, Ambrosius Gemlich, das Prachtschwert Kaiser Karl's V. nach Zeichnungen von Hans Wieselich verfertigte, von dessen Hand der größere Theil jener Rüstungs-Entwürfe herrührt. Die Würdigung jener Leistungen wird aber erst ganz ermöglicht und weiteren Kreisen geläufig sein, wenn das Prachtwerk in dem Einleienaal der k. Staatsbibliothek, welches den Schmied der Herzogin Anna, der Gemahlin von Albert V., enthält, mit einer Reihe anderer Blätter desselben Meisters veröffentlicht sein wird, wozu der genannte Forscher Alles vorbereitet hat. Gewiß wird von Hefner-Alteneck dabei auch Bezug nehmen auf den illustrierten Folioband des Kirchenschatzes von S. Michael in München, auf welchen Stodbauer gleichfalls eingehend aufmerksam macht. Für die daselbst erwähnten Kirchenschätze zu Ansbach dürfte übrigens im bayerischen National-Museum eine große Tafel mit farbiger Darstellung der Reliquien-Gefäße belehrend sein, welche die älteren Inventarstücke dieser reichen Schatzkammer anschaulich macht. Diese Urkunden enthalten Verzeichnisse, Schätzungen, Briefe über Erwerbungen und Bestellungen, Rechnungen und Nachweise über gelieferte Gegenstände, deren Zahl und Werth bedeutend erscheinen. Letzterer wird aus einem Beispiel leicht ersichtlich: ein 1565 auf 12,618 Gulden geschätztes Schmuckstückchen wurde im Jahre 1845 auf 173,510 Gulden angeschlagen. Ein großer Theil dieser Kostbarkeiten wurde 1771 in Holland versteigert, weil der edle Kurfürst Maximilian Joseph bei der großen Theuerung in Bayern von dem Erlös Getreide aus Holland kommen ließ. Diese Handlung übertrifft freilich an strahlender Schönheit jedes Juwel des reichen Schatzes jenes Fürsten. Eine hervorragende Rolle spielt in den Urkunden ein Reliquienstückchen, welches der bayerische Hof an den spanischen Schiden wollte. Hiebei empfiehlt Fugger dem Herzog den Meister Hadrian aus Friedberg bei Augsburg, mit welchem kein Goldschmied im Nigärlischen wetteifern könne. Die dabei beteiligten Techniker und Künstler waren außer jenem Hadrian der Goldschmied Ulrich Eberli, der Künstler Hans Krieger in Augsburg, der Futteralmacher Hans Bräcker und der Goldschmied Valentin Duetter in Augsburg, deren Verdienst an Gold genau verrecknet

ist. Der Preis läßt auf den Werth der Arbeiten und die Kostbarkeit des Ganzen schließen. Außer diesen Handwerkern treten bei anderen Gelegenheiten noch mehrere Namen auf, die für die Statistik der deutschen Kunsttechnik interessant sind. Endlich mag noch das eiserne Werk zu Ingolstadt erwähnt werden, das 1576 Balthasar Einsmann zum Golddrabtzziehen gefertigt hat; und welches der dortige Statthalter seinem Fürsten, dessen Bild nebst 24 Städtenwappen daran angebracht, waren, zum Geschenk verehren wollte. — Die Berichte im nächsten Abschnitte über Edelsteine, Kleinode und Perlen werfen auf Handel und Wandel jener Zeiten ein vielfach belehrendes Licht, haben aber außer Bemerkungen über die Fassung keine Bedeutung für Kunst und Technik. In letzterer Beziehung ist einmal gelegentlich der Fassung eines Edelsteines ausdrücklich bemerkt, daß die beiden dabei angebrachten Engelsfigürchen die Füße nicht vorstrecken dürfen, weil sie sonst kraßen würden. Anlässlich der Perlen ist auch von der Perlenfischerei in Bayern und deren Föhung durch geeignete Anordnungen die Rede. Dagegen nimmt das folgende Kapitel über Stickerien und Tapeten ein größeres Interesse in Anspruch, da viele Denkmäler im bayerischen National-Museum auf diese Kunsttechnik hinweisen und von der Blüthe derselben in Bayern Zeugniß geben; denn schon Albert V. hatte den Plan, in seiner Residenzstadt eine Haute-lieu-Tapetenfabrik in's Werk zu setzen, ein Plan, der dann von Maximilian I. ausgeführt wurde. Hierüber und von Prachtstickereien melden die hier aufgeführten Briefe.

Das sich daran schließende Verzeichniß der Geschenke an die fürstliche Kunstammer bietet auch in der Beziehung Interesse, als die Namen der Geber beigeschrieben sind, die mannigfache geschichtliche Erinnerungen wecken. — Die Ausgaben für Musiker, welche im VIII. Abschnitte angeführt werden, knüpfen sich gleichfalls an eine große geschichtliche Erinnerung für Bayern's Kunstpflege, indem sie an den Namen des berühmten Orlando di Lasso geknüpft sind, der 1557 in bayerische Dienste trat und den Ruhm der herzoglichen Hofkapelle weit über die Grenzen des Landes hinausstrug. Daß dabei die musikalischen Prachtwerke auf der I. Staatsbibliothek ganz besonders beachtet sind, versteht sich von selbst. Hierzu mag noch gefügt werden, daß der rothmarmorne Grabstein des gefeierten Tonkünstlers mit vielen, im herkömmlichen Stil ausgeführten Familienfiguren in betender Stellung im Besitze des I. National-Museums sich befindet. Unter den Nachrichten über Errichtung venezianischer Glasfabriken fällt die Aeußerung des Bernhard Schwarz über Schwäbisch-Gmünd auf, von welchem gesagt wird, daß dort das aus Venedig kommende Glas geschliffen und dann über Antwerpen bis Indien geschafft werde. Solche Schleifmühlen ließen sich leicht auch zu Landshut errichten, wodurch die Stadt — so meint Schwarz — auch einen Handel machen würde „zu jährlicher Genüge“. — Endlich gewährt der letzte Abschnitt mit den Verhandlungen wegen des Straßburger Edelsteinschneiders und Goldschmiedes Valentin Drausch ein lebendiges Bild von der Werthschätzung eines anerkannten Kunsthandwerkers; der Kaiser wollte trotz mehrerer Briefe des bayerischen Hofes denselben nicht zu Diensten des letzteren, wie es der Vertrag erheischte, stellen, bis derselbe die kaiserlichen Aufträge in's Werk gesetzt hätte. — Ein sorgfältig gearbeitetes Namen- und Sach-Register erleichtert den Gebrauch des werthvollen Buches, das nicht nur für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Freund der Cultur-Geschichte eine erfreuliche Gabe ist, da der Verfasser es verstanden hat, alle belangreichen Nachrichten und Notizen herauszuheben und durch sachgemäße Anmerkungen zu illustriren. Daß die Redaktion der Quellschriften für Kunstgeschichte diese Dokumente publizirt hat, gereicht ihr zu neuem Verdienste.

Mehmer.

Notizen.

Zur Kenntniß **Sovaert** **Linck's**, resp. **Rembrandt's**. In einer Notiz des 7. Heftes der „Zeitschrift für bildende Kunst“, S. 224, geschieht eines Bildes von der Hand **Sovaert** **Linck's** Erwähnung, welches nebst dem Namen das Datum 1636 trägt. Zugleich wird dieses Bild **Linck's** mit einem angeblichen Gemälde **Rembrandt's** im städtischen Museum zu Nürnberg verglichen und aus der Ähnlichkeit in der Behandlungsweise beider der Schluß gezogen, daß das Bild im Nürnberger Museum ebenfalls von **G. Linck's** Hand herrühren dürfte, der es noch in

Rembrandt's Atelier zu einer Zeit gemalt haben könne, in welcher er als Schüler nach den Statuten der Malergilde noch nicht berechtigt gewesen, seinen eigenen Namen darunter zu setzen. Herr N. Bergau berührt mit dieser für den Entwicklungsgang Finl's höchst interessanten Mittheilung eines der zahlreichen — ich möchte sagen, unentwirrbaren — Geheimnisse des Rembrandt'schen Ateliers. Das erwähnte Nürnberger Bild, welches, wenn auch nicht von der Hand Rembrandt's, so doch zweifelte ohne aus seinem Atelier herrührt, und welches der Rembrandt-Literatur bis heute fast gänzlich entgangen, ist nur eine getreue Wiederholung des Jünglingsportraits im Museum des Haag (N. 117 des Katalogs vom J. 1574), mit dem es in Größe und Behandlungsweise vollkommen übereinstimmt. Dem Kupferstichsammler ist es unter dem Namen: „Prinz Ruprecht“ durch den Stich von Valentin Green aus dem J. 1775 bekannt, unter welchem Namen es auch von Smith, N. 243, beschrieben wird. Auf beiden Bildern ist der junge Mann baarhaupt — nicht wie auf dem erwähnten, bezeichneten Bilde von Finl mit einem Federhute — dargestellt. Auf beiden Bildern aber, in Nürnberg sowohl als im Haag, ist es dasselbe Portrait, nahezu en face, im schwarzen Mantel mit weißem Halskragen, der über den Halsberg hervorsteht; das dunkle Haar fällt geleckt in das jugendlich schöne, bartlose Gesicht, welches mit der linken Seite in starker Rembrandt'scher Beleuchtung steht. Die Ausführung beider ist tadellos, von einer Delicatesse, die selbst an den frühesten Bildern Rembrandt's — wie beispielsweise gleich an dem im Museum des Haag gegenüber hängenden „Simon im Tempel“ vom J. 1631 — nicht zu finden ist; beide Bilder, die ich — so weit dies ein dazwischen liegender Zeitraum von wenigen Tagen gestattete — mit einander vergleichen konnte, kaum von einander zu unterscheiden. Der eben erwähnte Katalog des Museums des Haag bemerkt, daß es möglicherweise ein frühes Selbstporträt Rembrandt's sei, eine Vermuthung, die bei der Proteusphyiognomie, wie sich Rembrandt durch den Zauber der Beleuchtung und durch das Köstlich zu verleihen verstand, um so weniger unwahrscheinlich ist, als eine nicht zu leugnende Ähnlichkeit dieses Bildes mit der Radirung Rembrandt's, Bartsch 10, Charles Blanc 214, aus dem J. 1630 leicht zu constatiren ist. — Aber auch dieses Bild im Haag, so alten Rembrandt'sche Nürnbergerische Firma sein mag, unter der es hängt, ist seiner Echtheit nach nicht so unbestreitbar, wie es den Anschein haben mag. Im J. 1752 befand es sich noch in der Collection G. van Stingslant (Poet, II, p. 404), figurirt aber bereits im J. 1770 unter den Rembrandt's der Galerie des Prinzen von Nassau-Oranien im Haag, deren Katalog Terwesten im genannten Jahre veröffentlichte. Es scheint mit mehreren anderen Perlen der G. v. Stingslant'schen Sammlung durch Kauf unter der Hand in das Cabinet des Erbstatthalters übergegangen zu sein. Im J. 1795 wanderte es mit der ganzen Gallerie nach Paris, wo es bis zum J. 1815 blieb, um dann unter jenen zu figuriren, die wieder zurückgeführt wurden. Wir hätten dieses bekannte Schicksal der Gallerie des Erbstatthalters nicht wieder erzählt, wenn nicht der zwanzigjährige Aufenthalt in Paris für die Geschichte unseres Bildes von besonderer Bedeutung wäre. — Es findet sich nämlich in dem von Hilhol publicirten Galleriewerke (T. I, pl. 29) ein Stich von Chataigner, nach einer Zeichnung von Moreau, welcher das Original als von Henri van Blieet herrührend bezeichnet. Die Angabe der Dimensionen im Texte (14" h. 11" h.) stimmt bis auf ein Unbedeutendes mit den Maßen des Bildes im Haag (0. 375 h. — 0. 29 br.); sonst aber ist aus dem Texte nichts zu entnehmen, weder woher es stammte, noch auf welche Autorität die Bezeichnung kasirt sei, noch daß das Bild in der Gallerie des Haag den Namen Rembrandt's führte — und dennoch ist es dasselbe. Aber es ist dies nicht die einzige Wiederholung des Nürnberger Bildes. Im Musée français findet sich ein Stich von Raffard père, augenscheinlich nach demselben Bilde, und doch nach einem ganz anderen Original, denn die Größenverhältnisse dieses Bildes sind ganz anders: 2' 3" hoch und 2' 9" breit. Ich muß ein Urtheil über dieses letzt erwähnte Bild, welches im J. 1815 dem Prinzen von Hessen-Cassel zurückgegeben worden sein soll, und von dem ich auch nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob es sich gegenwärtig in Cassel befindet, Anderen überlassen, so wie die Beurtheilung, ob dieses vielleicht das Rembrandt'sche Original, nach welchem die beiden kleineren Kopien verfertigt wurden; denn weder das Nürnberger Bild noch das Bild im Haag ist von Rembrandt's Hand, dem eigenthümlichen grünen Ton in den Lichtpartien beider ist Rembrandt stets fremd geblieben. Ob beides

Die Akademie der Künste in der K. K. Akademie-Galerie zu Wien



Jugendarbeiten G. Flint's sind, bin ich nicht in der Lage zu beurtheilen, da ich kein so frühes Bild von seiner Hand kenne. Jedenfalls ist die Mittheilung des Herrn R. Bergau von hohem Interesse und das von ihm erwähnte frühe Bild Flint's geeignet, einen Maßstab zur sicheren Beurtheilung so manchen Bildes an die Hand zu geben, welches gegenwärtig den Namen Rembrandt, lediglich in Ermanglung irgend eines anderen, trägt. — Dieß natürlich nur in der Voraussetzung, daß die Zeichnung G. Flint 1636 echt sei. Auffallend ist nämlich, daß sich Flint im Jahre 1636 noch ohne c geschrieben haben soll, da er sich bereits 1635 im Museum zu Amsterdam, und immerfort bis zu dem Bilde im Belvedere vom 3. 1651 und später: „Flint“ schrieb.

Alfred v. Wurzbach.

Irische Ornamentik. Ferd. Keller hat im siebenten Bande der „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich“ neben einer vortrefflichen Abhandlung über „Bilder und Schriftzüge der irischen Manuskripte in den schweizerischen Bibliotheken“ eine Anzahl jener höchst charakteristischen Ornamente publicirt, mit welchen die irischen Manuskripte aus dem achten und neunten Jahrhundert geschmückt zu sein pflegen. Keller sowohl als nach ihm Schnaase (Kunstgeschichte, zweite Aufl., Bd. III, Seite 610) geben eine Beschreibung derselben. Diese Ornamente in Büchern und die damit im Zusammenhange stehenden, meist etwas rohen und dem Material entsprechend weniger ausgebildeten Flächen-Ornamente auf Bronzegeräthen, besonders Schmuckgegenständen, etwa gleichen Alters (Schnaase, a. a. O., Seite 559—90), welche für altgermanische Arbeit gehalten werden, zeigen auffallende Aehnlichkeit mit gewissen orientalischen Ornamenten, welche in Deutschland im sechzehnten Jahrhundert zuerst die Waffenschmiede, dann, seit B. Jamitzer, sehr häufig die Gold- und Silber-Arbeiter angewendet haben, und deren Reynard in seinem großen Werke „Ornements des anciens maîtres“ eine hübsche Auswahl zusammengestellt hat. Schnaase (Bd. III, Seite 558) kennt zwar die Aehnlichkeit der irischen Ornamente mit jener der altgermanischen Bronze-Geräthe, weiß aber den Grund dieser Aehnlichkeit nicht zu erklären, ihre gemeinsame Quelle nicht anzugeben. Keller (Seite 74) meint, diese irische Schrift-Ornamentik sei so kuppig und phantastisch, daß sie unmöglich in Irland entstanden sein könne. „Sie muß aus dem Orient herkommen oder wenigstens ihre Vorbilder dort haben.“ Doch besaß Keller nicht die Hülfsmittel, um den Vergleich mit orientalischen Ornamenten anzustellen. — In der neuesten Zeit sind, in Folge der Bewegung auf dem Gebiete der Kunst-Industrie, orientalische Ornamente aller Art, besonders auch persische Teppiche allgemeiner bekannt geworden. Man stellt es sich klar heraus, daß Keller vollkommen Recht hatte, daß die Irischen Buch-Ornamente mit den Ornamenten, welche im fernen Orient, in Persien, im alten Aegypten, ja selbst in China und Japan auf Arbeiten aller Art sich finden, so große Aehnlichkeit haben, daß ihr enger Zusammenhang schwer wegzuleugnen sein dürfte. — Ich möchte noch ausdrücklich bemerken, daß diese Aehnlichkeit keineswegs derartig ist, wie z. B. bei den einfachen Ornamenten der sogenannten Bronze-Periode, welche in allen Ländern und zu allen Zeiten sich finden, und bei jenen primitiven Web-Ornamenten, welche im Orient, in Slavonien, in Deutschland, Scandinavien sc. bei den Erzeugnissen der sogenannten Haus-Industrie angewendet werden und ganz unabhängig von einander erfunden worden sind. Es wäre eine interessante und dankbare Aufgabe für einen Historiker, den Zusammenhang Irlands mit dem Orient in jener Zeit auch durch andere Hülfsmittel nachzuweisen und dadurch die auffallende Thatsache zu erklären.“

Kunlige Gesellschaft, von Dirk Hals. „Der andere Hals ist auch ein guter Hals (holländ. Wortspiel, so viel wie: ein guter Kerl, braver Junge), der kleine Bilder und Figuren sehr niedlich und sauber zu machen versteht; in dieser Hinsicht ist auch er berühmt.“ Also schrieb Schreyelius im Jahre 1646. Der Ruhm des Dirk Hals ist in unsern Tagen wieder

*) D. Bucher spricht in dem soeben ausgegebenen neuesten Hefte seiner „Geschichte der technischen Künste“, Bd. I, S. 156, die Ansicht aus, „daß der Stil und die Maltschmit von Alexandrien aus nach Irland gekommen und von der keltischen Bevölkerung eigenthümlich fortgebildet worden seien.“

auf's Neue gewachsen, vorzüglich wegen seiner „lieblichen Figürchen.“ Das ist sein eigentliches Genre, obwohl er auch größere Figuren gemalt hat. Es hat seine besondere Verwandniß mit diesem Genre: man hüte sich, darin ein Spiegelbild der damaligen holländischen Gesellschaft zu erblicken! Wohl war es Sitte, namentlich im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, sich lustig und frei zu bewegen in fröhlicher Gesellschaft, wo die launigen Lieder erklangen und ein derber Witz erlaubt war. Das geschah aber doch nicht auf so grandiosen Fuß, wie es nach unserm Bilde den Anschein haben könnte. Einen solchen Prachtsaal, wie er hier gemalt ist, würde man in Holland vergebens suchen. Das Genre ist also ein ideales; die Bilder dieser Art sind entschieden von italienischem Einfluß angehaucht. Die lustige Gesellschaft, die sich hier vor uns so anmuthig bewegt, hat das Leben und Treiben der italienischen Renaissance, der humanistischen Gesellschaft des Südens im Sinn; es steckt etwas vom Decamerone in ihr. Das haben unsere Dirck Hals, Barynech, Esajas van de Velde und der jüngere Carel van Mander mit ihren flamändischen Brüdern, besonders mit den Franz's gemein. Das Bild der akademischen Galerie in Wien, dessen Radirung Unger so vortreflich gelungen ist, zählt zu den schönsten und bedeutendsten des Meisters. Es ist klar, leicht und geistreich hingeschrieben. Unbegreiflich ist es mir, wie man so oft Bilder, die gar nicht seine Eigentümlichkeiten besitzen, dem Dirck Hals zuschreiben mag. Z. B. wie ist es möglich, in dem lustigen Trio der Galerie Suermondt (jetzt in Berlin) die Hand des Dirck Hals zu spüren? Dirck Hals verläugnet sich nie, er ist immer der leichte, gewante Maler. Ueberall finden wir dieselben Fehler; oft ist die Zeichnung schwach, die Behandlung oberflächlich, stets findet sich aber auch derselbe flotte, geistreiche Pinselstrich. Dirck grübelt nie über seinen Bildern: er schreibt seine launigen Geschichten frisch drauf los, — damit basta! — Vielleicht ist es nicht uninteressant zu wissen, daß ich zu dem sitzenden Cavalier gegenüber dem Cello links eine hübsche Skizze von Dirck's Hand besitze. — Das Wiener Bild ist auf Holz gemalt, 87 × 136 Centim. groß und vortreflich erhalten. An dem großen Kühlgefäß im Vordergrund steht; D. HALS. (I und II verschlungen) AN. 1625.

G. Bodmaer.

* **Motiv aus Holland, Originalradirung von Hugo Charlemont.** Durch dieses geistvoll radirte Blatt führen wir einen jungen Künstler bei den Lesern ein, welcher zu den hoffnungsvollsten Talenten der Wiener Schule gehört. Hugo Charlemont, 1850 in Mähren geboren, hatte die Beamtenlaufbahn ergriffen; aber ein unwiderstehlicher Drang führte ihn zur Kunst. Er trat 1873 in die Wiener Akademie, genoß dort kurze Zeit den Unterricht des Prof. E. v. Lichtensfels und erhielt dann durch seinen Bruder, den bekannten Venus- und Porträtmaler Eouard Charlemont, und durch Makart seine weitere Ausbildung. Als im vorigen Winter mehrere jüngere Wiener Künstler sich unter Leitung Prof. W. Unger's im Kabiren übten, ergriff auch Hugo Charlemont die Nadel, und zu seinen ersten gelungenen Versuchen gehört das vorliegende Blatt. Das Motiv dazu hatte der Künstler von einer Reise in den Niederlanden mitgebracht, welche er kurz vorher unternommen. Auch mehrere kleine Delbilder, in Zettel's Art ausgeführt, waren die Früchte dieser Reise. In der letzten Zeit hat sich der Künstler der Thiermalerei zugewendet, jedoch nicht in der jetzt fast ausschließlich cultivirten Auffassung, welche die Thiermalerei in Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei bringt und sie dieser unterordnet, sondern in der Weise jener alten holländischen Meister, eines Hondeloecker und Wenix, welche das Thier zum Mittelpunkt der Darstellung machten und vor Allem seinen materialischen Reiz in voller Farbenpracht zu enthüllen verstanden. Das kunstfertige Geflügel, Pfauen, Hasen, dann Kraniche, Schwäne, Enten u. s. w. bilden den Lieblingsgegenstand von Hugo Charlemont's Studium, und er sucht diese geflügelte Welt nicht nur in selbständigen Bildern darzustellen, sondern auch decorativ zu verwenden, wo der Raum sie passend und ihre Farbenfülle erwünscht scheinen läßt.



W. van der Meer, 1890

W. van der Meer, 1890

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Dehnter Jahrgang.



Leipzig,

Verlag von E. W. Seemann.

1875.

Kunst = Chronik 1875.

X. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

	Spalte	Spalte
Größere Aufsätze.		
Die akademische Kunstausstellung in Berlin 1. 17. 33. 51. 81		Die Herstellung des Bierungsturmes am Straßburger Münster 469. 564
Die Formgenosse 5. 23		Jur Erinnerung an Gustav Bläser 481
Das italienische Rosenfenster 49		Jur Kunstgeschichte Nürnbergs. 487
X Kunstgewerbe-Museum in Leipzig 65		Falsche Regnautis 500
Die „pseudo-amerikanische Skulptur“ in Italien abermals 67		Ueber einen Kupferstich Adregerer's 504
Ein noch unverfaßtes Buch 68		Karl Schnaase 513
Das Schicksal der Kunstwerke Unteritaliens 70		Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung 515. 548. 566
Die Wiener Bauhütte 97		Der Salon 529. 561. 609. 625. 643. 657. 758. 789
Die Kunstausstellung in Amsterdam 100. 135. 150		Der Sieger in der Konkurrenz um den Dresdener Theatervorhang 579
Gustav Deloue 113		Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Herausgegeben von H. von Seymüller 593
Rom Christmarkt 120. 145		Die Schleichheimer Galerie 597
Das Epitaph auf Benzel Jamier's Grabe zu Nürnberg 161		Gutachten Eberhard Wächter's über die Weiffere'sche Sammlung 620
Fr. Fischbach's Ornamentik der Gemeinde 164		Die Nischen der Fassade von St. Paul vor den Mauern Roms 641
Aus Wiener Ateliers 177		Jur Michelangelofeier 673
Die l. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden 180		Die Schweizerische Kunstausstellung von 1875 676
Ein Stadtbild von Hobbema 193		Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden 689
Zum Titelholzschnitt der „Neuen Nürnberger Reformation“ 195		Neue Bilder von Rafart 693
Die Ausgrabungen im Kolosseum 209		Jur Schweizerischen Kunstgeschichte 695
Aus dem Germanischen Museum 211		Die Glasgemälde in den jetzt zerstörten Kirchen Roms 705
Die Eröffnung der großen Oper in Paris 225		Die Verschleppung der Kunstwerke aus Italien 709
Aus den Kataomben Roms 241		B. Lindenschmidt's Venus und Adonis 721
Ankäufe für das Museum in Sigmaringen 245. 263		Das Hermannsdenkmal 737
Die Venus von Milo 257. 296. 340		Holländische Kunstausstände 753. 785
Das Kriegerehrendenkmal in Stuttgart 273		Das deutsche Gewerbemuseum 761. 769
Jur Sakularfeier Michelangelo's 288		Das Michelangelofest in Florenz 801. 817
Arthur Hitzler, der Jungste der Vater-Dichter 291. 312		Jur Geburtsfeier Michelangelo's 807
Karl von Haller's Selbstbiographie 315		Aus dem Wiener Künstlerhaufe 820
Fortunung-Ausstellung 321		
Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie 326. 346		
Raffaell's Madonna di Tempi, gestochen von J. L. Naab 337		
Aus Varignon 353		
Die kaiserliche Kupferstichsammlung und die Hofbibliothek in Wien 356		
Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie und die Sammlung Suermondt 369		
Ein neues Bild von Adolf Menzel 372		
Jur Universitätsfeier der Stadt Leypden 375		
Aus dem Wiener Künstlerhaufe 385. 401		
Georg Brno 385		
Hottmann's Arabeskenfresken in Farbenderud 392		
Ornament-Étude 395		
Die neue Auflage der „Denkmäler der Kunst“ 417		
Die Öffnung des Medicinergrabes in Florenz 433		
Jur dänischen Kunstgeschichte 435		
Herr Alfred Michiels und die Raffeler Galerie 449		
Die neue Venus des Kapitols 454		
Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaufe 465. 497. 545. 577		
		Korrespondenzen.
		Berlin 276 — Frankfurt a. M. 10. 233 601. — Kassel 615. 826. — London 229. 533. 745. — Magdeburg 25. — Paris 407. 421. — Pest 741. — Rom 599. — Wien 55. — Aus Mittelitalien 585.
		Litteratur.
		Wessely, Monographie Gottes und der Heiligen 36
		Breslau, Der Tempel der Athena Nike 116
		Krusch, Das altrömische Theatergebäude 118
		Rehbold, Juch Hermann von Wächter-Buslau 153
		Julius, Ueber die Apsidientempel der Griechen 166
		Grüter, Peter von Cornelius. 2. Bd. 183
		Künfel, F. V. Auenen 186
		Wessely, Die Kupferstichsammlung der l. Museen in Berlin 198

Rau, Die Geschichte der Völkerverwanderung. 199
 Rothes, Illustrirtes Baulexikon. — Müller und
 Rothes, Illustr. archäologisches Wörterbuch. 235
 Stordt, Kunstgewerbliche Vorlegeblätter. 279
 Steidle, Flächen-Verzierungen II.—IV. Abth. 281
 Preuß, Die deutschen Altorträger des Rappoltsch
 Landes. 282
 Architektonische Studien, Herausgeg. vom Stuttgarter
 Architekten-Verein. 314
 Franken, De, L'oeuvre de W. Jacobson Delf. 377
 Die Geschichte des 14. und 15. Jahrhunderts im Ger-
 manischen Museum. 379
 Wachsmuth, Die Stadt Italien im Alterthum. 455
 Kugler's handbook of Italian painting. 632
 Schatepierre's sämtliche Werke. Mit Illustrationen
 von Gilbert. 648
 Grimm's Kinder- und Hausmärchen in Bildern von
 Jlle. — Italien. In Entwürfen von R.
 Stieler u. s. w. — Goethe's Faust. Illustr. von
 A. von Ströling. 650
 Zettler, Enzler und Stodbauer, Ausgewählte
 Kunstwerke aus dem Schatz der reichen Kapelle
 der f. Residenz in München. 662
 Riemsdijk, H. F. van, Peintures murales décou-
 vertes dans l'église paroisse de S. Jacques à
 Utrecht. 664
 Kugler-Waagen, Handbook of painting. Revised
 by Crowe. 690
 Waagen, Kleine Schriften. 727
 Roggenberg, Sebald und Bartel Beham. 778
 Steche, Führer durch die Ausstellung kunstgewerblicher
 Arbeiten in Dresden. 795
 Photographische Aufnahmen aus der Dresdener Aus-
 stellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875. 795
 Kaiser, la Galerie de MM. Six. 796

Kunsthistorische Notizen.

Stuers, Notice historique et descriptive des tableaux et
 des sculptures exposées dans le Musée royal de la Haye
 12. — Wiener Neubauten 39. — Gotti's Biographie
 Michelangelo's 58. — Eine neue Saalbau-Galerie 62. —
 A. Bida's Radirungen 62. — Photographische Aufnahmen
 nach Gemälden der Augsburger Galerie 91. — Die neuen
 Braun'schen Photographien der Jarnesina 141. — Löhle's
 Werke in Uebersetzungen 155. — Arumbel Society 155.
 — Kupferplatten der Vues pittoresques de l'Italie 155.
 — „Deutsche Jugend“ 169. — Fr. Vogl's mittelalterliche
 Wandmalerei des Rheinlandes 169. — Wolff's Nürn-
 berger Gedächtnisbuch 169. — Zur griechischen Architekturge-
 schichte 188. — P. P. Bischof's Sebaldusgrab 188. —
 Ein Portrait Fr. Keuter's 204. — Ein neuer Stich der
 sigenischen Madonna 253. — Radirungen nach Fr. Dals
 254. — Monographie über Schönbrunn 254. — Heber's
 Geschichte der neueren deutschen Kunst 268. — Schnaase's
 neue Auflage 266. — Parter's archeology of Rome 267.
 Ein neues französisches Kunstblatt 267. — Dupont-
 Kuberville's l'ornement des usines 270. — Sandzinger's
 der Affiken 270. — Photographien von P. Com-
 bardi aus Siena 287. — Entreprises sur la peinture 303.
 — „Les Beaux-Arts“ 303. — Duerbed's Pompeii 2. Aufl.
 330. — Vid's Monatschrift für Rheinisch-Westphälische Ge-
 schichtsforschung 349. — „Spain. Art-Remains and art-reali-
 ties“ 473. — Die „Kleinen Schriften“ von G. J. Waagen
 489. — Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie 507.
 — Ebel's Münchener Residenz 507. — Flammeng's neueste
 Radirungen 543. — Illustrationen zum Effebar 543. —
 Aus dem österreichischen Museum 560. — Eine Mono-
 graphie über Raffaccio 587. — Schnaase's achter Band
 617. — Photographien des Kölner Dombildes 717. —
 Inventarisirung der Wandmalerei des preuß. Staates
 830. — Dürer's Marienleben 830.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Baier, W. D. 715. — Barpe, L. A. 697. — Billings, D.
 169. — Burling, G. 715. — Busch, Fr. 236. — Corot
 437. — Eaton, Jof. D. 715. — Fav, J. 697. — Fortuny,
 R. 120. — Galichon, E. 349. — Gieromski, R. 440. —

Gilbert, E. J. 169. — Härtel, S. 764. — Haye, W. J.
 697. — Heß, G. 137. — Hildebrandt, Th. 39. — Häbner,
 J. 237. — Koerte, P. 507. — Krüger, R. A. 763. —
 Melbye, S. A. 330. — Metz, G. 809. — Millet, J. Fr.
 360. — Müller, E. 489. — Oldermann, Fr. 12. — Papi,
 G. 331. — Peterfen, S. 213. — Pflüppel, E. 74. —
 Pils 810. — Pulian, J. G. 380. — Ramberg, A. v. 425.
 Stoggaard 457. — Spencer, Fr. A. 698. — Spieß, G.
 810. — Voigt, E. Fr. 155. — Zimmermann, R. 439.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Düsseldorf 29. — A. Kupferstich- und Handzeichnungs-Ka-
 binet in München 29. — Expedition nach Chaldäa 55. —
 Vorlesungen im Oesterreichischen Museum 106. — Deutsche
 Denkmäler 137. — Fortschritte des Kunstunterrichts in
 England 169. — Aus Nürnberg 237. — Säulenor-
 dnungen für den Schulgebrauch 253. — Prager Kunstakade-
 mie 282. — Berliner Akademie 331. — Der Dogen-
 palast in Venedig 332. — Preussisches Kunst-Budget 369.
 — Der bayerische Landtag und die Kunstinteressen 536.
 — Die römische Chalkographie 537. — Oeffentliche Kunst-
 pflege in Bayern 552. — Berliner Museen 553. — Düssel-
 dorf: Bau einer Kunsthalle 635. — Architekton-Expedition
 nach Oberitalien 685. — Aus Rom 810.

Personal-Nachrichten.

Afinger 683. — Bandel, E. v. 747. — Vargazy 538. —
 Becker, G. 683. — Begas, M. 683. — Carpeaux 538.
 — Claus 538. — Couture 538. — Ende 683. — Foltz,
 Th. v. 537. — Frisch, A. 200. — Garnier 538. —
 Goerik 247. — Graeb 683. — Gripenkerl, Chr. 441.
 — Grosius 684. — Gude, E. 59. 301. — Gullow 59.
 619. — Händler 247. — Hög 533. — Häbner, E.
 91. — Hägel, S. 42. — Jacobsthal 247. — Jordan, W.
 29. — Knans, S. 29. 684. — Kündenschnitt 553. — Luce
 684. — Lucanus 684. — Luthmer 619. — Rabou 538.
 — Mandel, E. 333. 538. — Raner, R. 441. — Renzel,
 683. — Michael 619. — Werten Müller 237. — Rouil-
 leron 538. — Müller, And. 553. — Müntze 237. — Fer-
 ger, A. v. 200. — Pflütz 538. — Richter, G. 683. — Rief-
 stahl, W. 59. — Sadöfer, A. 200. — Schaller 247. —
 Schaper, Fr. 619. — Schöne 684. — Schröder 619. —
 Schroder, A. 636. — Schwemmering 200. — Sohn, W.
 237. — de Stuers, R. 811. — Tenner 59. — Thumann
 619. — Graf Uebom 315. — Bauier 538. — Viollet-le-
 Duc 538. — Wicher, R. 200. — Wellmeier, J. 59. —
 Werner, A. v. 458. 684. — Bouters 538. — Wredom 683.

Kunstgeschichtliches.

Ein wiederentdecktes mittelalterliches Bildwerk in der Kirche
 zu Maral 13. — Wandgemälde in der Johanniskirche zu
 Jydring in Jütland 14. — Freskogemälde in der Kirche
 zu Horgen (Schweiz) 29. — Ausgrabungen in Herkulatum
 42. — Jan Joffi, der „Meister vom Tode Maria's“ 74. —
 Ein Silberfund bei Treviso 332. — Schloß Reichenberg
 bei St. Goarshausen a. Rh. 333. — Sobelins nach Ru-
 dens 457. — Pompeji 507. — Die Restauration des Doms
 zu Raumburg 666. — Der Landeshauptmaler Jan Bapt.
 Juyemans 683. — Aus Tirol 731. — Die zweite Sa-
 krikel im Dome zu Schwern 764. — Ausgrabungen auf
 der Piazza Signoria zu Florenz 811. — Strahburger
 Münster 831.

Derrinswesen.

Barmen 333. — Bremen 247. — Sömißberg 442. — Mün-
 chen 441. — Wien 120. — Wiesbaden 413. — Verein
 für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin
 315. 442. 507. — Französisches Institut in Rom 360. —
 Künstlergesellschaft in Frankfurt 397. — Münchener Unter-
 stützungsgesellschaft 91. 442. — Jahresbericht des Germanischen
 Museums 473. — Verbindung für historische Kunst 491. 684.

Sammlungen und Ausstellungen.

Augsburg 491. — Bamberg 75. — Berlin 29. 121. 209. 715.
 831. — Bofon 60. — Braßfeld 813. — Dresden 316. 604.
 — Düsseldorf 42. 138. 202. 298. 362. 381. 459. 491. 555.

636. 653. 654. 716. 732. — Frankfurt a. M. 92. 588. 813. — Hamburg 636. — Hannover 399. — Kassel 201. 316. 443. 521. — Leipzig 109. — London 317. 349. 539. — München 43. 45. 106. 108. 137. 156. 170. 349. 361. 458. 474. 538. 555. 619. 812. — Nürnberg 171. 445. — Paris 59. 204. 238. — Philadelphia 216. — Schwerin 170. 249. — Stuttgart 107. 397. 519. — Wien 107. 121. 200. 247. 427. 430. 443. 553. — Wiesbaden 334.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Vorhang für das Dresdener Hoftheater 58. 333. 411. — Permanente Ausstellung im Kristallpalast zu Emdenham 267. — Wiener Akademie 381. — Konkurrenz um den Düsseldorf'scher Theatervorhang 490. — Wiener Künstlergenossenschaft 618. — Diejährige Preisvertheilung an der Wiener Akademie 698. — Berliner Akademie 731.

Verschickenes.

Adolf Hildebrand's Adam 30. — Wien, Neubau der Akademie 30. — Burgundische Jalnen 31. — Schwerin, Kriegerdenkmal 31. — Münchener Glasmalerei 45. — Bildhauer Gaetano Barzaghi 46. — Erfindung einer neuen Gussmasse 46. — Alois Paulinelle 46. — Aus Tirol 61. — Alma Taberna 61. — Michelangelo's vierhundertjähriger Geburtstag 61. — Das große Freskogemälde im Koncilsaale in Konstanz 61. — Ausgrabungen in Olympia 76. — Eine Antikensabrik 77. — Wiener Parlamentsgebäude 92. — Der Trierer Domstich 93. — Athen, Bau der Akademie der Wissenschaften 110. — Die Ausstellung von Rauberg's Malereien in Paris 110. — Der Neubau der Münchener Akademie 126. — Ein Murillo gestohlen 126. 139. — Beham's Kronleuchter im Rathhause zu Nürnberg 140. — Leitung der Ausgrabungen in Olympia 140. — Raffael's Weinspieler 140. — Historienmaler Karl Berlin 141. — Josef Köhler und Fr. Gommers in Düsseldorf 157. — Hamburg, Schönlén's Denkmal 158. — Aus Barenreuth 158. — Schlachtenmaler E. Hünten 158. — Nürnberg, Wasserleitung 158. — Germanisches Museum 172. — Eine neue Komposition von M. Feuerbach 203. — Gypsabgüsse nach einem Modell der Zeit-Säule 203. M. Alt 204. — Ueber M. Fortuna 219. — Michelangelo's Nachlaß 219. — Aus Nürnberg 238. — Preisvertheilung aus Anlaß der Berliner akademischen Ausstellung 238. — Landes-Krieger-Denkmal in Darmstadt 239. — Verein Berliner Künstler 240. — Archologische Gesellschaft zu Berlin 250. 317. 382. 477. 541. 604. 670. — Berliner Bildhaueratelier 251. — Ein Prachtwerk der Kleinplastik 251. — Aus Nürnberg 252. — Keuzere Ausschmückung des Berliner Rathhauses 252. — Aus Rom 252. — Michelangelo-Tubulum 252. — Rom, Akademie von S. Luca 252. — Der gestohlene Murillo wiedergefunden 252. — Cornetius-Denkmal in Düsseldorf 269. — Zur Erinnerung an H. Regnault 269. — Ausgrabung der Akropolis von Athen 270. — Aus Straßburg 283. — Wiener Botivkirche 283. — Zweite österreichische Expedition nach Samothrace 284. — Deutsches archäologisches Institut in Athen 301.

— Rationaldenkmal auf dem Niederwald 301. — St. Gertrudskirche in Köln 302. — Rodmas der gestohlene Murillo 303. — Modell zum Schillerdenkmal in Marbach 318. — Kacherer Dom 318. — Piloty's Thronstube 318. — Magistrat von München 318. — Zur Ausführung des Rationaldenkmals auf dem Niederwald 334. — Michelangelo's Fresken in der stiftlichen Kapelle 335. — Ueber den literarischen Nachlaß Kaufbach's 349. — Verfalltes 349. — Golsen-Denkmal 350. — Berliner Rathhaus 350. — Das Albert-Denkmal im Hyde Park in London 350. — Prof. A. Büttig 363. — Graf Wiedom's Abgüsse 399. — Denkmaler 445. — Aus London 446. — Aus Friburg: Siegesdenkmal 446. — Aus Trier 447. — Der Werfel'sche Tafelaussatz von B. Jantzer 447. — Rheinische Provinzial-Museum 461. — Das Judenbad in Friedberg 462. — Kunstwissenschaftliches Institut in Prag 462. — Museumsbau in Schwerin 492. — Wiener Preismedaillen 508. — Aus dem Haag 508. — Erlangen: Preis-Denkmal 508. — Baverisches Nationalmuseum 522. — Die Schleißheimer Gemäldeammlung 522. — Münchener Künstlerhaus 522. — Michelangelofeier in Florenz 540. — Ednaae's Leidenbegangniß 540. — Karl Schaafe † (Sonett) 541. — Wiener Akademie der bild. Künste 542. — Bildhauermeister Domtronleuchter 542. — Vincenzo Conzani 542. — Der Neubau der Düsseldorf'scher Akademie 556. — Demolirung der Nürnberger Stadtmauern 606. — Ausgrabungen in Olympia 606. 701. — Denkmaler für A. von Hamburg und B. von Raubach 619. — Aus Sevilla 620. — Berliner Nationalgalerie 620. — Kriegerdenkmal in Grefeld 636. — Prof. A. Tidemand in Düsseldorf 637. — Aus Perugia 637. — Ausgrabungen in Samothrace 655. — Ein neues Werk von C. Scheuren 667. — Die Vorbereitungen zum Michelangelofest 670. — Nürnberger Stadtmauern 672. — Technischer Führer durch München 672. — Aus Berlin 684. — Schluß des künstlerischen Eigenhums 684. — Prof. Chr. Wolter und Jul. Köting in Düsseldorf 699. — Ueber H. von Angeli's Thätigkeit am englischen Hofe 699. — Graf Wiedom 700. — Der Borniser Dom vom Bild getroffen 701. — Der sogenannte Thurm der Scialoni 702. — Professe Regnault's 702. — Zur Michelangelofeier 732. — Professor Wolff 733. — Die Beteiligung Deutschlands und Oesterreichs an der Michelangelofeier 748. — Aus Graz 748. — Der Bau der Kunstfalle in Düsseldorf 765. — Das Kuratorium der k. Kunstakademie zu Düsseldorf 766. — Reiterdenkmal in Eisenach 769. — Aus Paris 766. — Die Michelangelofeier in Florenz 796. — Aus dem Leben C. v. Bantel's 797. — Germanisches Museum 798. — A. von Werner 814. — Lucas von Lepden in der Münchener Pinakothek 832.

Gesichte vom Kunstmarkt.

Berlin 142. 219. 363. 509. — Breslau 62. — Brüssel 353. — Danzig 270. — Harlem 32. — Köln 478. 558. 638. — Leipzig 110. 171. 411. 557. 580. 685. — Liegnitz 494. 523. — London 173. 204. 350. 569. 717. 749. — Paris 283. 298. 318. 350. 510. 557. 573. — Rom 509.





Beiträge

von Dr. G. v. Söbom
(Wien, Uebersetzung.)
Bd. an die Verlagsb.
(Krippig, Kgl. Nr. 3)
zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei
Mal gepaltene Pettiqué
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

16. October.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. — Die Aermthumbeilf. — Correspondenz: Frankfurt a. M. — Königl. Museum im Haag. — Die Obermann's. — Reliquienfächerin in der Straße zu Marjal; Breiten in der Johanniskirche zu Hülching. — Verfüzung. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

I.

Unter Schinkel's unangeführten Entwürfen befindet sich einer, der den Umbau des großen, von der Kunstakademie, den königlichen Ställen und der Garde-du-Corps-Kaserne eingenommenen Straßenviertels zum Gegenstande hat. Das Terrain ist in dem Projekte — wenn ich mich recht erinnere, es ist mir dasselbe augenblicklich nicht zur Hand — nur an den vier Seiten des Rechtecks bebaut; der ganze Mitteltheil bleibt für parkähnliche Gartenanlagen frei. Im Erdgeschoß reicht sich nach dem Vorbilde des Palais royal in Paris Läden an Läden unter gedeckten, der Circulation offenen Hallen; im Obergeschoße befinden sich Räume für die Kunstakademie, für große Ausstellungen und allerlei wissenschaftliche und künstlerische Zwecke. Wenn nun der Umbau der Kunstakademie und der mit dieser verbundenen Ausstellungsfokalitäten schon zu Schinkel's Zeiten wünschenswerth erschien, so ist das damalige Desiderat heut eine dringende Nothwendigkeit geworden, so dringend, daß man bereits daran gedacht, dem augenblicklichen Nothstande wenigstens durch Errichtung eines provisorischen Ausstellungspalastes abzuhelfen, der womöglich schon für die diesjährige Exposition fertig sein sollte. Die Sache hat sich vorläufig zerschlagen. Nach dem alten Berliner Verfahren aber begann, sobald es bekannt wurde, daß hier ein Bauplan in günstiger Lage vielleicht hergegeben werden könnte, sofort ein Wettlaufen verschiedener obdachloser oder mangelhaft versorgter Behörden und Anstalten, die auf dem Terrain einquartiert werden wollten; namentlich meldete sich die große

Bibliothek, und die Gefahr, daß dieser prächtige Bauplay — der schönste unter den innerhalb der alten Stadt zu Gebote stehenden — ohne Rücksicht auf die allgemeine Physiognomie der Stadt, einfach nur für das nächstliegende Bedürfnis ausgenutzt werde, liegt immer noch nahe genug. Wir werden in Berlin aus dieser wenig weltstädtischen Anschauungsweise nie herauskommen, wir nur nicht von den Wiener Erfahrungen der letzten Jahrzehnte gelernt haben: dort hat man bewiesen, was uns fehlt, einen großen über dem Einzelnen schwebenden, die Gesamtheit der Bedürfnisse und der Entwicklung in's Auge fassenden Geist. Auch in Berlin stehen, wie in Wien, eine Reihe der großartigsten öffentlichen Bauten bevor, andere sind eben in Angriff genommen. So lange aber wird man es nicht vermeiden können, zahlreiche später bitter zu beklagende Mißgriffe zu begehen, als nicht neben einer Uebersicht der sämmtlichen für die nächste Zukunft bevorstehenden öffentlichen Bauten zugleich ein Plan ausgearbeitet wird, der die zahlreichen schönen und großen, in Staats- und Kommunalbesitz befindlichen eventuell disponiblen Baupläze, seien dieselben heute bebaut oder unbebaut, zusammenstellt. Erst mit Hilfe dieser beiden Uebersichten wird sich eine ebenso dem praktischen Bedürfnisse wie der geschmackvollen Ausbildung der gesammten Stadtanlage Rücksicht tragende Vertheilung gewinnen lassen. Es ist Platz genug für alle nothwendig werdenden Bauten vorhanden; nur muß man endlich absehen, Terrains, deren man in Kurzem selbst dringend bedürftig ist, heute an eine oder die andere Aktiengesellschaft zu veräußern. Es muß aufhören, daß jedes Ministerium nur den eigenen Vortheil im Auge hat und verzögert,

daß sie alle doch dem großen allgemeinen Ganzen dienen. Was nützt ein Profit in diesem Ressort, wenn in jenem dafür eine um so größere Ausgabe nöthig wird? Manches werthvoller Bauplay ist auf diese Weise noch in den letzten Jahren unrettbar verloren gegangen, spätere Neuankäufe können bei dem beständigen Steigen des Nebenwertes nur in den seltensten Ausnahmen und mit enormen Kosten wieder so günstige Lagen herbeischaffen. So lange dieser Geist herrscht, ist es vielleicht ganz gut, daß wir mit unseren großen Staatsbauten nur wenig von der Stelle kommen (vergl. Reichstagsgebäude, Kunstakademie mit Ausstellungsräumen, Gewerbemuseum, große Bibliothek &c.)!

Aber noch aus einem zweiten Grunde darf man dies vor der Hand nicht so sehr beklagen. Noch herrscht nämlich bei uns im großen Ganzen die Praxis, daß die Ausarbeitung selbst wichtiger Monumentalaufgaben einfach den Baubeamten der betreffenden Ministerialabtheilung zufällt. Bekanntlich aber ist in den meisten Fällen ein großer Unterschied zwischen einem tüchtigen Baubeamten und einem ebensolchen Künstler; ja wenn man nur die Erfahrung reden lassen wollte, so könnte man fast sagen, das eine schließe das andere aus. Wird doch nur zu oft all die Begeisterung und der künstlerische Schwung der jungen Jahre, wo solcher überhaupt vorhanden gewesen, durch eine langjährige Beamtenlaufbahn mit ihrem erdübenden Einerlei der Geschäfte unbarmherzig erdrückt; und wohin bisweilen unsere heutige Methode führt, daß hat in neuester Zeit wieder in bedauerlicher Weise der Umbau des Kommandanturgebäudes gegenüber dem Zeughaus, also an der architektonisch bedeutendsten Stelle Berlins, inmitten der ruhmvollen Schöpfungen Schinkel's, Schinkel's, Knebeldorff's und Langhans' gezeigt.

Erst nach diesen Vorbemerkungen und den in denselben enthaltenen Reserven möchte ich einstimmen in den allgemein und lange gehegten Wunsch nach Umbau der Akademie und, damit verbunden, nach Beschaffung größerer, vor allen Dingen besser beleuchteter Ausstellungsräume, wobei es mir scheint, daß nichts Glücklicheres geschehen könnte, als ein Zurückgreifen auf den Schinkel'schen Grundgedanken. Berlin ist mit all seinen hochbedeutenden Architekturen doch im Hinblick auf andere Städte äußerst arm an originellen, das Vertheilen der Fremden und Einheimischen sesselnden reizvollen Bauanlagen. Irgendfalls muß die Frage des Umbaus in nächster Zeit zum Austrag kommen, dafür bürgt der den disponiblen Raum weit übersteigende Andrang von Gemälden. War schon bei früheren Ausstellungen in Rücksicht auf den beschränkten Raum eine Auswahl nöthig, so haben dies Mal nicht weniger als 529 Kunstwerke zurückgewiesen werden müssen, v. h. gerade die Hälfte der überhaupt auszustellen; und hätte

man gar nur so viele annehmen wollen, als leidlich gut sichtbar unterzubringen waren, so hätten noch einige hundert Bilder mehr fern bleiben müssen. Das sind Zustände, die selbstverständlich nicht länger haltbar sind!

Im Hinblick auf die letzten Ausstellungen zeigt die diesjährige einen Rückschritt; diese Beobachtung drängt sich schon dem flüchtigen Besucher auf. Zunächst fehlen jene großen Werke von durchschlagendem Effecte, die um ein Bedeutendes aus der Menge des Mittelgutes hervorstechen; oder was etwa davon vorhanden, ist doch schon von Wien und von den hiesigen Ausstellungen her bekannt. Weiter vermißt man mehrere der besten Namen, so beispielsweise Menzel, Knaus, Bantier, während eine ganze Anzahl anderer nur durch eine oder die andere Arbeit von geringerer Bedeutung vertreten ist.

Unter den mannigfachen Ursachen dieses momentanen Zurückweichens gegen früher, deren Beforschung im Einzelnen hier zu weit führen würde, nehmen die ehemaligen und jetzigen Verhältnisse des Gemarktes die erste Stelle ein. Es ist uns Allen noch in frischster Erinnerung, wie die an der Börse rapid auftauchenden Geldfürsten in Verbindung mit der eleganten Einrichtung ihrer Wohnungen diese auch, es koste was es wolle, mit Gemälden zu dekoriren, ja ganze Bildergalerien zusammenzubringen bestrebt waren. Die Nebenbarn zum „armen Künstler“ wurde dadurch wenigstens zeitweilig ein überwundener Standpunkt. Oft wurden von der Staffelei fort noch unvollendete Arbeiten verkauft. Daß bei einem so selten blühenden Geschäft die Künstler die Kunst nicht selten aus den Augen verloren, war nur menschlich. Kam es doch nur zu häufig nicht auf die Qualität des betreffenden Werkes sondern allein auf den renomirten Namen an. In flüchtiger Hast entstand so manches mit enormen Summen bezahlte Werk. Wer entsinnt sich nicht auf dieser oder jener kleineren Ausstellung kopfschüttelnd vor solchen Arbeiten gestanden zu haben, bis ihm der angeheftete Zettel „im Besitz des Herrn Ranquier &c.“ Aufklärung gab und ein Lächeln weckte. Auch der lieben Mittelmaßigkeit fehlte es nicht an Absatz; es war eben Mode, Gemälde zu kaufen und sich malen zu lassen.

Ein solcher Zustand hätte aber ohne nachtheilige Folgen nicht lange andauern dürfen; deshalb ist es in vieler Hinsicht als ein Borzug zu begrüßen, daß den fetten Jahren jetzt die mageren folgen. Noch aber haben es die Künstler, wie die diesmalige Ausstellung zeigt, nicht dahin gebracht, den Stillstand der Geschäfte zur Vertiefung des Strebens auszunutzen. Das wird hoffentlich das nächste Mal hervortreten!

R. D.

Die Formsymbolik.

Formalisten — Idealisten: Die Welf — Die Waldlingen! So tönt es aus dem Lager der Aesthetiker, und beide Theile tranken damit an dem gleichen Uebel: mit fertigem System treter sie an die Aesthetik heran, und diese muß sich wohl oder übel dem ihr vorher in dem großen philosophischen Ganzen, in der „Encyclopädie der Philosophie“, angewiesenen Platze anschmiegen, ohne sich unbefangen und unvoreingenommen nicht sowohl die Frage: Was ist „schön“, als vielmehr die Frage: Wodurch ist Etwas schön? inwiefern und warum ist es dieses? — vorlegen zu können. Und doch ist zur unbefangenen Beantwortung nötig, daß die philosophische Betrachtung unmittelbar von der Beobachtung ausgehe und erst nach Erlangung eines Resultates zusehe, inwiefern dieses zu den sonstigen Ergebnissen philosophischer Betrachtung stimmt, selbst auf die Gefahr hin, kein ganz passendes philosophisches Gebäude zu finden, in dessen Plan es zur Erhöhung des Gesamteindrucks mit Vortheil eingefügt werden könnte, oder etwa selbst gar Anstoß zu einer Aenderung in seinem Riß zu geben. Die Aesthetik hat ebensogut wie andere Disciplinen das Anrecht auf eine selbständige Behandlung. Wird sie dagegen als Neben- und zweig einer anderen Wissenschaft behandelt, so kann es nicht fehlen, daß die Folgen in einer einseitigen Behandlung sich zeigen und daß selbst das richtig Beobachtete einer schon im Voraus verlangten Deutung sich fügen muß.

Von solchen Folgen vermag sich auch eine anregende kleine Schrift Robert Vischer's *) nicht freizuhalten, welche im Anschluß an die Untersuchungen seines Vaters, des bekannten Aesthetikers, und somit im Anschluß an die Hegel'sche Schule eine interessante Frage zur Besprechung bringt. Mag man auch mit der Lösung des Problems nicht einverstanden sein, namentlich aber nicht damit, daß eine derartige Lösung einer einzelnen Frage zu der Bedeutung eines Schlüssels für die gesammte Aesthetik hinaufgeschraubt wird, so ist doch die in dem Versuch der Lösung liegende Anregung zu weiterer Untersuchung dankbar anzuerkennen, und es stünde manchen Kritikern besser an, dem Gedankengange sorgfältig nachzugehen, als ihn aus vorgefaßter Parteilichkeit heraus hochmüthig abzulehnen — ein Verfahren, welches sich freilich nicht selten bei denjenigen findet, die sich für die Beschüder des Palästrums einer, wie sie meinen, von ihnen allein rechtmäßig besessenen Wissenschaft halten.

*) Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik von Robert Vischer, Dr. phil. Stuttgart, J. D. Waller. 1873. 8. VIII und 49 S.

Der Verfasser geht von der durch seinen Vater aufgestellten These aus, daß „die ästhetische Wirkung aller anorganischen Erscheinung, auch des ersten Organischen, der Pflanze, also des ganzen Landschaftsgebietes aus einem abnehmenden Leben, einem unbewußten Unterlegen von Seelenstimmungen“ entsteht (Vorwort, III). Diesen Begriff, „das innige Ineinerschließen von Bild und Inhalt“ bezeichnet Fr. Vischer als „Formsymbolik“. Die Erklärung, wie wir zu dieser Formsymbolik kommen, und in welcher Weise sie sich äußert, sowie die aus ihr sich ergebenden Folgen für das Verständniß des Wesens des Künstlers und der Kunst bilden den Inhalt der Schrift Robert Vischer's.

Die Untersuchung beruht somit auf einer Voraussetzung, an welcher der Verfasser weiter nicht zweifelt, die er wie ein Axiom hinmietet und als Ausgangspunkt von unantastbarer Allseitigkeit benützt. Wir finden diese Pietät gegen Vater und System vollständig begrifflich; — soll doch gerade die „Formsymbolik“ dazu dienen, den Herbartianern, den Formalisten, klar zu machen, daß es eine inhaltslose Form nicht gebe. Dieser Schulstreit geht aber im Grunde die Wissenschaft nichts an, der es nicht darauf ankommt, ob diese oder jene Schule Recht hat, sondern darauf, was wahr ist. Wir fragen also einfach: Entsteht das Naturschöne dadurch, daß wir uns mit dem Naturgegenstände verwechseln, und überal unser Ich wiedererkennen? Denn in dieser bestimmten Weise faßt Robert Vischer jenes „unbewußte Unterlegen von Seelenstimmungen“.

Der Verfasser, der diese Frage bejaht, sucht sie — und das ist das Neue, wodurch er über die These seines Vaters hinausgeht und worin überhaupt der Reim seiner Erklärung liegt — durch eine Analogie mit dem Traumleben zu beweisen. Er schließt sich dabei an Scherner's *) Untersuchungen an. Die „Selbstvorstellung“, welche entsteht, „wenn ich mir innerlich meinen eigenen Leib vergegenwärtige“, (S. 12) wird im Traum zu einer „Objektvorstellung“, welche entsteht, „wenn ich mir einen abwesenden Gegenstand im Geist vergegenwärtige“ (S. 12), und zwar — und das ist die Hauptsache — bildet sich diese Objektvorstellung als „Spiegelung subjektiver Dispositionen“ und zwar körperlicher: „die von einer Erregung betroffenen Glieder (resp. Nerven, Muskeln) werden nach Analogie ihrer Gestaltung nachgeahmt (meistens in vergrößerter Form) mit Hilfe eines nur annähernd ähnlichen Objectes. Besonders ist es, wie Scherner an einer Fülle von Beispielen nachweist, die Vorstellung des Hauses und der Hausheile, welche der Traum zur Andeutung der Körpertotalität wie der Körpertheile zu

*) K. A. Scherner, Das Leben des Traums. Berlin, Schindler's Verlag. 1861.

benutzen liebt. Ich kann z. B. von dem gefährlich überhängenden Erker eines Hauses träumen, weil mir der Kopf an der Seite des Bettes herunterhängt. Bei Gesichtserreizen wählt sich der Traum vorzüglich das Dachgebälk des Hauses, um das Feuerwerk der erregten Nerven darzustellen. Ist der Reiz sehr stark, so kann die Vorstellung hinzutreten, daß das Gebälk brenne. Ich träume, ich sei in einem Zimmer, dessen ganze Decke mit Spinnweben bedeckt ist; auf der einen Seite derselben rechter Hand schiefen scheußliche dickhäuchige Spinnen herum — und ich erwache an Kopfschmerz, mit einseitigem Strecken an der rechten oberen Schädelpartie“ (S. 13). Hängen die Traumvorstellungen wirklich in dieser Weise von körperlichen Zuständen ab und wiederholen sie sich nachweisbar in regelmäßiger Weise, was aber doch wohl nur in bestimmten Kreisen von Menschen mit einigermaßen gleichen äußeren Lebensverhältnissen und verwandter Bildungsstufe geschehen kann, so ist mit dieser Regelmäßigkeit und ihr zu Grunde liegend ein Causalzusammenhang da, welcher jede individuelle Willkür ausschließt und mit Notwendigkeit wirkt. Der Verfasser bezeichnet diesen Vorgang als „Symbolisieren“ (S. 13). Jedes Symbolisieren ist aber nach der Wortbedeutung, sowie nach dem gültigen Sprachgebrauch eine durchaus subjektive Thätigkeit, welche ihre Berechtigung für die Herstellung einer in der Erscheinung eines Objektes sachlich nicht mit Notwendigkeit begründeten und somit willkürlich auf dasselbe übertragenen Bedeutung durchaus nur aus dem Subjekte hernimmt, weshalb denn auch häufig ein und dasselbe Objekt als Symbolum für höchst verschiedene Vorstellungen gebraucht wird. Ist aber jenes gesetzmäßige Verfahren des Traumes kein Symbolisieren, weil es keine willkürliche Thätigkeit ist, so fällt von selbst die ihm entnommene Analogie mit dem im Wachsein vor sich gehenden wirklichen Symbolisieren, welches eine willkürliche Thätigkeit ist. Oder aber das Traumverfahren ist ein wirkliches Symbolisieren: dann ist die gesetzmäßige Wiederholung jener Uebertragung der „Subjektvorstellung“ in die „Objektvorstellung“ nicht vorhanden. Mit ihrer Gesetzmäßigkeit verliert aber die Traumvorstellung ihren Werth für den Schluß auf das Verfahren im Wachsein, da sie dann wie dieses willkürlich ist, und da gerade die Notwendigkeit im Verfahren des Wachseins aus der Notwendigkeit des Traumverfahrens bewiesen werden sollte. Wenn der Verfasser schließt nun weiter: „Neben all' den bestimmteren Abstraktionen giebt es einen Zustand reiner Versunkenheit, wobei man sich diese oder jene Erscheinung nach dem jeweiligen unbewußten Bedürfnis einer Vertretung des Körper-Ichs einbildet. Ganz wie im Traumleben marxire ich mir auf bloße Nervenempfindungen hin eine feste Form, die meinen Körper, dieses oder jenes be-

troffene Organ bedeutet“ (S. 15). Alles wird somit zum Wille nicht etwa der Seele, sondern geradezu des Körpers, denn „die Art nun, wie sich die Erscheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eignen Aufbaus“ (S. 15). Da sollte man denn erwarten, daß die Formen des Objectes verschwinden und dieses meine eigenen annähme. Aber nein — „ich hülle mich in die Grenzen derselben (der Erscheinung) wie in ein Kleid“ (S. 15). Aber da nun die Formen doch ein Symbol der betreffenden körperlichen Nervenempfindung sein sollen, darf ich mir sie etwa selbst wählen? Keineswegs: „wir bewegen uns in und an den Formen“ (S. 15), d. h. doch, wir sind so sehr an die Form gebunden, daß wir für bestimmte Empfindungen bestimmte Symbole wählen müssen. Somit wäre auch dieses wahre Symbolisieren keineswegs ein freies, d. h. seinen Grund in erster Linie im Individuum findendes, sondern es hinge einerseits von dem körperlichen Empfinden desselben ab, dessen Uebertragen auf das Objekt um so gesetzmäßiger eintrete, je mehr es unbewußt, in jenem Zustande der Versunkenheit, geschähe, andererseits aber auch von den Formen des Objectes. Da nun im Traume von einem Objecte gar keine Rede ist, so träte jene Uebertragung auf das Objekt mit noch größerer Notwendigkeit und somit auch Gesetzmäßigkeit im Wachsein als im Traumleben ein. Wir sehen, der Verfasser bleibt sich in sofern konsequent, als sein wahres Symbolisieren in der That kein wirkliches Symbolisieren mehr ist, sondern jenen gesetzmäßigen Vorgänge im Traumleben der Art nach gleich steht.

Lassen wir nun für dieses gesetzmäßige Verfahren im wachen Zustande, ohne dessen Annahme die Analogie mit dem Traumleben hinfällig ist, den Ausdruck „Symbolisieren“ gelten, so wenig wir ihn auch für einen richtigen halten, so fragt es sich nun um die Konsequenzen dieser „Formsymbolik“. Da sie auf der Körperlichkeit beruht, so müßte wohl deren besondere Beschaffenheit einen maßgebenden Einfluß auf die Objektvorstellung ausüben, welche Symbol der Subjektvorstellung werden soll. Es ließe sich also z. B. annehmen, daß ein Krüppel, ein Lahmer, ein Buckeliger in ihrer Formsymbolik ihre ganz eigenthümlichen Wege gingen, daß also für sie der Begriff der Naturschönheit ein ganz anderer wäre, als für den normal gebauten Menschen. Allein die Theorie baut vor: nicht der wirkliche Körper, sondern die „unbewußte Norm leiblicher Vollkommenheit“ ist die Bildnerin der Formsymbolik, welche Behauptung nicht Wunder nehmen kann, da der Verfasser die noch viel weiter gehende aufstellt: „die unbewußteste (! kann es neben der unbewußten Vorstellung, dieses „hölzerne Eisen“ dem Verfasser der Philosophie des Unbewußten einmal zugeben, Fortstellungen geben, die noch unbewußter sind?), dunkelste Form

der letzteren (der Selbstvorstellung) zeigt sich in dem niederen Organleben; 3. B. der Embryo im Mutterleibe kann nicht wohl anders heranwachsen als nach einem zu Grunde liegenden Mutterbilde, nach einer Vorstellung. Und zwar muß angenommen werden, daß diese Vorstellung nicht nur Schablone, sondern zugleich die treibende einwirkende Kraft ist“ (S. 12 ff.). Käst man freilich alle diese unbewiesenen Voraussetzungen und Behauptungen gelten, so rundet sich des Verfassers System sehr schön ab. Es fällt aber auch, sobald sie sich nicht beweisen lassen, sobald sie nicht mit den Vorgängen stimmen, wie sie uns die Beobachtung liefert.

Hierzu ließe sich zunächst sagen, daß jener Formsymbolist die Thatsache widerspreche, daß ein und dasselbe Naturobjekt selbst auf Menschen aus gleichen Lebenskreisen (denn diese Einschränkung, welche der Verfasser seiner Theorie nicht giebt, deren Darstellung vielmehr eine Allgültigkeit voraussetzt, wird ein billiges Verfahren ihm gerne zugestehen) auch bei gleichen Umständen einen durchaus verschiedenen Eindruck macht, daß fernerhin ein und dasselbe Objekt bei denselben Menschen, aber unter verschiedenen Umständen ganz verschiedene Wirkung hervorbringt. Hiergegen könnte man erwidern, daß im ersteren Falle trotz der Gleichheit des Objektes und der äußeren Umstände und trotz des gleichen Lebenskreises dennoch die Subjekte so verschieden wären, daß eine verschiedene Wirkung nicht ausbleiben könnte, und daß im zweiten Falle die verschiedenen Umstände dasselbe Subjekt gleichsam zu verschiedenen Persönlichkeiten umzuwandeln vermöchten. Es erklärte das vielleicht, warum der eine mit der Tanne emporklettert (S. 15), warum der andere lieber mit ihr sich aufschwingt, der dritte mit ihr aufschießt, keineswegs aber warum der vierte vor ihr stehen bleibt. Ist es nämlich eine allgemein menschliche Eigenschaft, daß man sich selbst in das Objekt überträgt, und ist sie es so sehr, daß dieser Uebertragung eine Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit zukommt, wie geschieht es, daß dieser Vorgang auch nicht eintritt, und zwar nicht etwa nur beim Ungebildeten nicht, während er beim Gebildeten eintritt, sondern auch umgekehrt, so daß er beim Ungebildeten sich zeigt, während er beim Gebildeten ausbleibt? Oder um die Frage einfacher und präciser zu stellen: Wie kommt es, daß die ästhetische Wirkung keine nothwendige ist und daher häufig nicht eintritt, während sie nach jener Theorie der Formsymbolist mit Naturnothwendigkeit eintreten müßte? Nur antworte man nicht, daß diese ästhetische Wirkung in jedem Falle zum mindesten „unbewußt“ da sei und suche nicht, mit einer unbeweisbaren Behauptung die Thatsache wegzuschaffen, daß es Menschen giebt, die sich der ästhetischen Wirkung der Natur gegenüber stumpf verhalten.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Frankfurt a. M., Mitte September.

V. „Abendlied“ betitelt Gustav Süß aus Düsseldorf ein neues, im Städelschen Institute ausgestelltes Bild und vermag damit eine gar reine und liebliche Stimmung in der Seele zu erwecken, so daß sie mit jener Schwalbe singen möchte, deren kleiner Brust so kräftige Töne entquillen. In einen Stall bricht durch die trübe Scheibe der letzte volle Strahl der sinkenden Sonne herein, zieht an den rings um das Fenster sich ausbreitenden Spinnweben vorbei und trifft mit vollem Glanz eine weiße Henne, welche am Boden lauert und einer Fülle von Küchlein ein sicheres Asyl beut. Aber nur Wenige machen von dem dargebotenen Schutze Gebrauch; noch ist es zu hell, als daß die liebe Jugend sich nicht noch recht lustig herumtummeln sollte, theils um und in dem Futternapf, theils um die Mutter in heller Kampfbegier, deren ernsthaftes Gebahren an den Kleinen gar komisch wirkt. Eines aber hat sich unter die Füllgel gestedt, hat aber seinen Kopf ein wenig zu hoch gehoben und schaut nun erschaut unter dem Füllgel hervor und sieht die Welt wieder, die es eben hatte verlassen wollen. Ein Anderes sucht auf dem Rücken der geulbigen Mutter festen Fuß zu fassen, ein Drittes hat schon sehr sichern Stand genommen, hebt sich hoch im Gefühl der werdenden Kraft in die Höhe und — es steht gewiß ein künftiger Hahn in dem kleinen Durschen — pöpst kräftig zu der Schwalbe hinauf, die da so ohne Weiteres, ohne den jungen Herrn um Erlaubniß zu fragen, in die Welt hineinmuscirt. Die Schwalbe selbst sitzt auf einem Birkenzweig, der von dem Reiserhäusen auf der Bank hinausragt. So wird in reizender Weise zwischen der sich zur Ruhe bereitenden Hühnerfamilie und der zwoitschernden Schwalbe durch den kleinen Wicht ein hübscher Zusammenhang hergestellt, der Leben und Einheit in die Komposition bringt und deren eigentlicher dichterischer Kern ist. Das Bild selbst ist mit kräftigem Pinsel gemalt, die Farben wirken harmonisch zusammen und so macht das Ganze einen höchst erfreulichen Eindruck.

Nicht das Gleiche läßt sich von einem andern, neu ausgestellten Bilde sagen, so tüchtig es auch in seinem technischen Theile ist. Die „Verbindung für historische Kunst“ zeigt uns das in ihrem Auftrage von Paul Thumann komponirte große Bild: „Die Trauung Luthers“. In einem kleinen Zimmer mit dükterem Holzgetäfel kniet neben einem Tische, der Crucifix und aufgeschlagene Bibel trägt, Luther mit seiner „Kätze“ nieder, hält ihre Hand fest und schaut mit dem bekannten glaubensstarken Blick aufwärts. Vor ihnen steht der segnende Geistliche mit erhobener Hand. Von den

dunklen Gewändern der beiden Männer und dem düstern Zimmer hebt sich lieblich die Braut in Gretchentracht ab: zu den langen blonden Zöpfen stimmt sehr schön das blaue Gewand mit schwarzem Brustlatz. Zu der Thüre drängen sich die wenigen Zeugen dieser Scene herein und geben dem Bilde nach dieser Seite hin den Abschluß. Da das Bild im Auftrage des genannten Vereins gemalt worden ist, so soll es ein historisches Bild sein, und das will uns gar nicht so bedünken. Historisch ist freilich der Vorgang — versteht doch sogar die Unterschrift nicht zu bemerken, daß er am 13. Juni 1525 stattfand, — historisch ist besonders das Luthergesicht, vielleicht auch das der Katharina und des Geistlichen, historisch ist das Kostüm — aber genügt das schon zu einem historischen Bilde? Soll ein solches und nicht einen bedeutungsvollen Moment gerade in seiner Bedeutbarkeit vor Augen führen, so daß diese unmittelbar herausgeföhlt wird? Denken wir uns, es lenne Jemand Luther's Züge nicht und es seßte die Weisheit mit ihrer Erklärung, hätte ein Soldat die Empfindung, daß hier ein Ereigniß von einschneidender Bedeutung im Gange der Geschichte dargestellt ist? Man hielte es sicherlich für ein recht schönes Genrebild und wunderte sich nur, daß der Maler einen solchen Aufwand von Leinwand und Farben für einen so alltäglichen Gegenstand gemacht hat, für welchen ein kleines Format durchaus hinreichend gewesen wäre. Nun aber erkennen wir Luther in dem knienden Manne — genügt das, um das Genrebild zum historischen zu machen? Wo ist in dem Bilde auch nur die geringste Andeutung von der weittragenden Bedeutung jenes Schrittes Luther's, den er erst zögernd und nach vorangegangenen Beispielen that, und der doch gerade bei ihm so folgenreich wirkte, daß Gustav Freytag mit Recht sagen kann: „Und diese Ehe, gegen die Meinung der Zeitgenossen unter dem Hohngeßrei der Gegner geschlossen, wurde ein Bund, dem wir Deutsche ebensoviel verdanken, als den Jahren, in denen er, ein Geistlicher der alten Kirche, für seine Theologie die Waffen getragen hatte. Denn von jetzt wurde der Gatte, der Vater, der Bürger auch Reformator des häuslichen Lebens seiner Nation, und gerade der Segen seiner Erdentage, an welchem Protestanten und Katholiken heut noch gleichen Antheil haben, stammt aus der Ehe zwischen einem ausgestoßenen Mönche und einer einlaufenen Nonne“ (Bilder deutscher Vergangenheit I, S. 154), — wo ist in dem Bilde auch nur eine Spur von alledem enthalten? Wo ist die geringste Andeutung davon, daß wir auf der scharfen Scheidewand zweier kampfergriffener und in hellem Feuer des Streites auflobernder Weltanschauungen stehen, und daß gerade dieses Ereigniß ein kräftiges Gewicht in der Waagschale der Anschauung ist? Aber, wird man vielleicht ent-

gegen, wie läßt sich dies bildlich darstellen? Nun wohl, wenn es nicht möglich ist, so stelle man es eben nicht dar, so wiege man sich aber auch nicht in dem Traume, ein historisches Bild erlangt und geschaffen zu haben, wenn man ein historisches Geschehen als Vorwurf für ein Bild nimmt. Nicht nur in dem Ereigniß selbst, sondern auch in der Darstellung muß gerade das Element der Handlung hervortreten, das über den engen Kreis des Einzelnen hinaus in die Breite eines ganzen Volkslebens seinen Wellenschlag fählar macht, das aber auch über die Gegenwart hinaus in die ungemessene Weite der zeitlichen Entwicklung wirkt und gerade dadurch dem einzelnen Ereigniß seine allgemeingültige, seine historische Bedeutung sichert. Das Element wird sich aber in der Regel in einem Verlassen der betretenen, herkömmlichen Wege, in einem Aneinanderprallen gegnerischer Kräfte zeigen. Wo aber diese einander entgegenlaufenden Richtungen in die Darstellung nicht herangezogen oder doch nicht deutlich genug markirt werden können, wo schon der Ort und die Art des Vorgangs solches Hereinziehen, ja selbst nur eine Andeutung ausschließt, da strebe man nicht nach Ummöglichen und lasse das historische Bild bei Seite, es sei denn, daß man noch eine künstlerische Empfindung zu haben vermeint, wenn durch eine nicht von dem Bilde, sondern von der Unterschrift angeregte, selbständig sich ausbreitende Ideenassociation einer gerechtfertigten Darstellung eine historische Bedeutung untergeschoben wird, eine Ideenassociation, die nicht nur vom guten Willen und der Gefälligkeit des Beschauers abhängt, welche nicht immer dem Künstler entgegenkommen, sondern auch von seinen Kenntnissen und seiner Denkfähigkeit, welche bekanntlich noch viel seltener vorhanden sind.

Kunstliteratur.

Königliches Museum im Haag. Unter dem Titel „Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans le musée royal de La Haye“ ist kürzlich ein neuer, trefflich ausgestatteter Katalog der öffentlichen Kunstsammlung des Haag bei Mart. Nijhoff erschienen. Der Herausgeber, Victor van Straen, gibt eine kurze Geschichte der Galerie als Einleitung, biographische Notizen weisen den Künstlern ihre kunsthistorische Stellung an, knappe Beschreibungen der Kunstwerke dienen zur Erklärung und zur Auffrischung des Gedächtnisses; eine Menge von Programmen und Beschriften, sowie Angaben über die Provenienz der Gegenstände leihen der Publication besonderen Werth für kunsthistorische Studien. Zum Nachschlagen ist ein Künstlerregister und ein Register der Porträts beigelegt.

Nekrolog.

Der Kupferstecher **Fritz Obermann**, im Jahre 1802 in dem Städtchen Werber unweit Pölefeldt geboren, starb in Berlin am 18. September. Schon eines Kaufmanns, wor er von den Eltern für denselben Beruf bestimmt und trat im 14. Jahre seine Lehrzeit an. Sein früh entwickeltes Zeichentalent trieb ihn, seine Musikstudien mit Studien auszufüllen, bei denen er durch den Unterricht eines Zeichentheoretikers Unter-

hängung fand. Mit der Uebergangung, nur in der Kunst seine Lebensaufgabe finden zu können, verließ er seine Lehre und suchte sich, fast ganz auf sich selbst anzuweisen, in Düsseldorf und später in Berlin fortzubilden. Der Mangel an Zubehörmitteln veranlaßte ihn, hier in die militärische Kaufbahn einzutreten, die er jedoch wieder verließ, als sich ihm Gelegenheiten bot, bei dem sogenannten Herbe-Krüger, dem 1557 verstorbenen Tiermaler und Professor der Akademie, durch Lithographiren sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Von der Lithographie wollte er sich jedoch ab, als ihm das Risigehick zufiel, das ein Stein, auf dem er eine überaus sorgfältige und langwierige Arbeit ausgeführt, gleich beim ersten Druck zerbrach. Als völliger Autodidakt griff er nun zur Schwarzkunst, und seine erste Leistung auf diesem Gebiete, ein Stich nach Krieger's Jubal, fiel so vortreflich aus, daß damit kein fernerer Weg vorgezeichnet war. Unter den zahlreichen Schwarzdruckblättern, die aus seiner fleißigen Hand hervorgingen, seien noch erwähnt: „Der Kompromiß der Ebeln der Niederlande“ nach Wiehe, „Parade vor Friedrich dem Großen“ nach Campdenen, „Spielende Kinder“ nach Meyerheim, „Nach der Trauung“ nach Kinder. Seine letzte noch nicht publicirte Arbeit war „Düer in Antwerpen“ nach Th. v. Der. S.

Kunsthistorisches.

Ein wiederentdecktes mittelalterliches Bildwerk. Wie der „Allg. Zig.“ berichtet wird, wurde kürzlich in der Kirche zu Maria, welche sehr schöne und bemerkswerthe Reste des Mittelalters, d. h. aus dem 12. und 13. Jahrhundert, zeigt, durch Herrn Conrad Bintlir von Straßburg ein Reliquienstein aufgefunden, der wahrscheinlich früher hinter dem Hauptaltar gestanden hatte und jetzt an einer ganz unpassenden Stelle der Kirche aufgestellt ist. Dasselbe kleine Meisterwerk, aus weißem Sandstein von Tennerre gefertigt, hat die Form einer fünfseitigen Kirche; die Länge ist 0,73 M., die Breite 0,31 M., die Höhe 0,35 M. Jedes Fach des Schreines ist an den Außenflächen nischenförmig decorirt und durch plastische Darstellungen reich verzehrt. Auf der einen Langseite befinden sich Reliefbildwerke, die Anbetung Christi durch die drei Könige darstellend; auf der anderen Seite erblickt man Christus in der Mitte, zur Rechten denselben die Apostel Petrus und Paulus, zur Linken St. Johannes den Evangelisten und St. Johannes den Täufer. Auf den kurzen Seiten ist ebenfalls die Krönung, unterbreitet die Verkündigung Maria bildlich dargestellt. Das kleine Monument war früher mit einem thürartigen Aufsatz versehen, welcher jedoch verloren ging. Ebenso lebten die Figuren der Strebepfeiler und die Krabben der Binnenge. Die Bildwerke sind fast vollständig erhalten und von meistbefriedigender Ausführung. Mehrere Gruppen erscheinen als genaue Nachahmungen von Bildwerken der Kathedrale von Rheims, so daß man fast schließen möchte, das kleine Kunstdenkmal sei in letzterer Stadt entstanden.

Die Afertragung desselben fällt in den Anfang des 14. Jahrhunderts, welcher Zeit auch ein großer Theil der Bintlirer in Rheims sein Entstehen verdankt. Noch ist zu bemerken, daß der Schrein Spuren von Malerei und Vergoldung zeigt. Dieses kleine Kunstwerk soll nun auf Veranlassung des Ober-Präsidenten von Elsaß-Lothringen restaurirt und abdann in der Kirche zu Maria an passender Stelle wieder aufgestellt werden. Bei dieser Gelegenheit wird ferner mitgetheilt, daß sich in der nämlichen Kirche eine alte Glode aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts befindet. Diese Glode ist um so interessanter, als sie als ein weiteres Zeugniß dafür dient, daß früher in Marial, Bic u. s. w. deutsch gebredien wurde. Die Glode trägt nämlich die Inschrift: „Zu Marcol genädich bin ich, Meister Conrat von Vich gos mich. Anno 1505“.

In der Johanniskirche zu Hjörting in Südtland, einem noch aus romanischer Periode stammenden Bau, sind unter der Längs-Wandgemälde vom Ende des 12. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen. Man ist damit beschäftigt, die Malereien frei zu legen. Eine Darstellung des h. Christophorus, der das Christkind über den Fluß trägt, ist bereits vollständig sichtbar. (The academy.)

Berichtigung

zu „Hilgen's Dürersammlung“, Zeitschr. IX. S. 321 ff.

Beim neuerlichen Abdruck des Documentes, welches ich auf die Uebersetzung von Dürer's Haarlöse bezieht, gelang es mir zwar, die bisherige Fassung der älteren Christen an manchen Stellen zu berichtigen. I. B. den Namen Schoneber statt Schöpfen. Dagegen verließ ich mich bezüglich der unächtlichen modernen Ueberschriften ganz auf die mir gewordenen mündlichen Mittheilungen, die ich nun als ungenau herausstellen. Die Augsburger Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 272, S. 4229, bringt eine Frankfurt. Kunstnachricht vom 26. September, in der es heißt: „Wird der Historiker Friedrich Christoph Schloffer aus Jever, früher in Frankfurt dann in Heilberg (wie Seite 321 heßt), sondern der Rette von Göthe's Schwager, Friedrich Heinrich Schloffer aus Frankfurt, später auf Eßth Neuburg bei Heilberg, hat 1805 H. S. Hilgen's Sammlung Dürer'scher Werke nebst dessen Haarlöse erworben, über welche schon in Wieland's „Neuem deutschem Merkur“ (1799, S. 260), sowie in Heller's „Leben und Werke A. Dürer's“ (II. 272) die nöthigen Veranlassungen mitgetheilt sind. Schloffer's Witwe vermochte im Jahre 1860 Kunstwerke und Lede an Professor Strinle; Senator von Verna (nicht Verandis, wie Seite 322 heßt), beigemachte 1665 die Uebergabe an Professor Steinle zc.“ Ich beziehe mich, diese Berichtigung den Herrn der Zeitschrift nachzutragen. Dergleichen ist auf Seite 323 unterhalb Joachim von Sandrart zu lesen, statt des „Johst“, welchen der Exzerpt zwar einmal in „Wulst“, durchaus aber nicht in „Joachim“ umzuwandeln geneigt war. [W. Thausing.]

Inserate.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE ZUM STUDIUM DER KIRCHLICHEN KUNST VON WILHELM LÜBKE.

SECHSTE STARK VERMEHRT UND VERBESSERTER AUFLAGE.

MIT 226 HOLZSCHNITTEN.

gr. 8^o. broch. 2 Thlr., elegant gebunden 2½ Thlr.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. SEEMANN
in Leipzig.

Geschichte der Architektur. Von Prof. Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Imp.-Lex.-8.

2 Bde. broch. 6½ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

An der

Königl. Kunst-Akademie in Königsberg i. Pr.

beginnt der neue Lehrkurs am 1. October d. J.

Der Unterricht umföht:

1. Freies figürliches Handzeichnen nach Vorlagen. Die Professoren Piotrowski und Grosin.
2. Zeichnen nach Gypsabgüssen. Professor Piotrowski.
3. Kunstschäftliches Zeichnen nach Vorlagen und im Sommer nach der Natur. Professor Max Schmidt.
4. Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell. Herr Historienmaler Seydek.
5. Aftzeichnen. Die Herren Piotrowski, Grosin und Seydek.
6. Malen von Bildern nach eigenen Compositionen figürlichen Inhalts. Professor Piotrowski.
7. Landschaftsmalen nach eigenen Compositionen. Professor Max Schmidt
8. Kupferstechen. Professor Grosin.
9. Anatomie. Herr Dr. Mäncknerberg.
10. Perspective. Herr Seydek.
11. Berechnungen in der Kunstgeschichte. Herr Professor Dr. Sagen.
12. Berechnungen in der Mythologie und antiken Kunstgeschichte. Herr Professor Dr. Friedländer. (1)

Königsberg in Pr., den 1. October 1875.

Das Directorium.

Soeben ist erschienen:

Kunst und Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Herausgegeben
von**Carl von Lützw.**

XV. Lieferung.

Inhalt: Die Photographie, von J. Langl. — Architektonische Zeichnungen und Modelle, von Hans Auer. — Zeichnen- und Kunstunterricht, von J. Langl. — Die Exposition des amateurs, von F. Lippmann. — Illustrationen: Deckel eines Kästchens in Limousiner Email, ausgeführt von Hans Macht in Wien. — Buchstabe S, als Vorstocknadel, Gold mit Email, von E. Philippe in Paris. — Sächsischer Siebenbürger Bauernhof, Grundriss, Längenschnitt und Querschnitt des Wohnhauses. — Russischer Bauernhof, Grundriss und Durchschnitt. — Candelaber aus Wasseralfingen, entworfen von Prof. Häumer. — Vase aus opakem weissem Glase, von J. & L. Lobmeyr. — Schmalseite eines Kästchens in Limousiner Email, ausgef. von Hans Macht in Wien. — Concertpiano, von R. Ibach & Sohn in Barmen. — Kleiner Wandschrank, entworfen von M. Kriebacher in Hamburg. — Spanische Wand, von Rondillon in Paris. — Palais Helfert, von Tischler, Grundriss und Façade. — Emailirte Tasse von Baranzewitsch in Moskau. — Längenseite eines Kästchens in Limousiner Email, ausgef. von Hans Macht in Wien. — Die Grazien, Aquarell von E. Bitterlich, gez. und geschnitten von F. A. Jördens. — Taufkanne in vergoldetem Silber, im Besitze des Grafen H. Herberstein-Eggenberg, 16. Jahrh. — Teppichbordüre, roth mit grünem Sammetornament, Kremsmünster.

Die 16. und letzte Lieferung

dieses Werkes, den Schluss des Berichts über die Exposition des amateurs, Titel, Vorwort und Register enthaltend, wird noch im October ausgegeben. — Preis jeder Lieferung 20 Gr. oder 2 Mark. — Einbanddecken mit Goldprägung sind à 1 Thlr., durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet
von **Otto Seemann**, Oberlehrer am Gynnasium zu Essen.
Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. 1 Thlr. — 3 Mark; eleg. geb. 1½ Thlr. — 4 Mark.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von **Sunderhand & Pries** in Leipzig.Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.1873. gr. 8. br. 3 Thlr. — 9 Mark;
geb. 3 Thlr. 12 Sgr. — 10,20 Mark.

Die Kirchen des

Cistercienserordens

in Deutschland
während des Mittelalters.

Von

R. Dohme.Mit Holzschnitten.
br. 1 Thlr.

Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen.

Mit Berücksichtigung der neuesten
Resultate der Katakomben-Forschung.

Von

F. X. Kraus,

Prof. der christl. Archäologie in Strassburg.

Mit Holzschnitten.

br. 1½ Thlr.; elegant geb. 2½ Thlr.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte.

Von

A. W. Becker.

Dritte Auflage, völlig umgearbeitet

von

C. Claus.

Mit vielen Illustrationen.

br. 2½ Thlr.; elegant geb. 2¾ Thlr.

herausgegeben von Dr. G. v. Scharf
 (Wien, Verlagsanstalt, 25)
 ab. an die Verlagsst.
 (Leipzig, Kgl. Hofb. 3)
 zu richten.

23. October.



4 2/3 Sgr. für die drei
 Mal gesaltene Seiten
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Rthl. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die akademische Ausstellung in Berlin. II. — Die Formplastik (Schluß). — Kerppebau; Wachsbau. — Guss. Tücher; Das 2. Kupferstich- und Holzstichkabinett in München. — Neu entdeckte Fresken. — Max Jordan; L. Knaut. — Berliner Bau-Ausstellung. — R. Hildebrand's Adam; Neubau der Wiener Akademie; Dargunische Jöhnen; Schwerin; Kriegerdenkmal. — Vom Kunstmarkt. — Inserate.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

II.

Bei der ermüdenden Menge von Mittelgut erscheint es rathsam, nur eine beschränkte Anzahl von hervorragenden Bildern hier zu nennen, diese aber etwas eingehender zu betrachten. Gleich beim Eingang empfangen den Besucher rechts und links von der Thür die beiden bedeutendsten Stücke der ganzen Ausstellung, zwei Genrebilder aus dem Leben der Antike von L. Alma Tadema. Das eine führt uns in eine Bildhauerswerkstatt, das andere in den Laden eines Gemäldehändlers; auf beiden prüft eine kauflustige Gesellschaft die ausgestellten Kunstwerke, und beide Male sind die Köpfe Porträts, hier die des Künstlers und seiner Familie, dort der des Bestellers. Das große Publikum ist es gewohnt, die Antike als etwas Todtes zu betrachten, was auch die Maler nur zu einem konventionellen (vergl. hierzu auf der Ausstellung selbst Nr. 431: Nero von Ferd. Keller), nicht aber bis in die Einzelheiten hinein wahr empfundenen Leben wahrzusehen. Hier nun steht es einem Stück vollen, wirklichen Lebens gegenüber, und das wirkt, charakteristisch genug, auf den Duzenddurchschnitt der Betrachter befremdend. Dieser kommt mit seinem übernommenen Ideenvorrath nicht aus, namentlich kann er sich nicht darein finden, den ihm heut geläufigen Kopfbindungen in antikem Gewande wieder zu begegnen und sogar diese Menschen sich genau ebenso benehmen zu sehen, wie etwa moderne in derselben Lage es thun würden. Er ist eben gewohnt, Griechen und Römer nur in möglichst außergewöhnlichen Situationen anzutreffen und sie sich darin wieder möglichst unnatürlich

oder doch wenigstens mit gehörigen Pathos bewegen zu sehen. Der denkende Betrachter wird aber gerade in dem endlichen Freiwerden von der Schablone einen preiswürdigen Vorzug begrüßen. Neben der lebendigen und naturwahren Auffassung aber und neben der beneidenswerthen archaischen Detailkenntnis, die aus den Bildern spricht, liegt ihr außerordentlicher Werth in der eminenten technischen Durchführung. Bis in die letzten Einzelheiten ist alles mit gleicher Liebe behandelt; die Malweise dabei durchaus einfach und bescheiden. Nicht sonderlich vertrieben, nicht sonderlich pastos oder breit, verzichtet sie auf jeden selbständigen Effekt und steht in der Erreichung der höchsten Naturwahrheit ihre einzige Aufgabe. Selbst der Stein, sei es die Fiese am Boden oder ein stulpieter Marmor mit den grauen Schatten seiner Unterschnellungen, sei ein Stück Wirklichkeit. Von der Karnation wird besser gar nicht gesagt, jeder aufmerksame Betrachter wird da Partien finden, die er einfach bewundert. Solchen Werken gegenüber fühlt man immer wieder die Grenze, die dem Worte gezogen, wo es sich um Malerei handelt, sie müssen gesehen und gerade ihrer anspruchlosen Einfachheit wegen wiederholt und in Ruhe gesehen werden. Wenn etwas an den Bildern anders und besser zu wünschen wäre, so ist es die Luftperspective, deren graue Töne zu wenig dominiren. Die Gegenstände und Personen sitzen dadurch etwas fest auf einander, der Hintergrund vertieft sich nicht genug in das Bild hinein, so erscheint der Raum auffallend eng, und man begreift nicht recht, wie die vielen Personen darin Platz finden können, die sich doch darin bewegen. Uebrigens ist gerade dieser Punkt — in der historischen Entwicklung

bekanntlich die am spätesten erreichte Stufe — überhaupt das Schwerste in der ganzen malerischen Technik und daher der wundte Fleck, an dem oft gerade die besten Werke krankten. Auch im Laufe dieses Berichtes werden wir noch mitunter Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen.

Ein größerer Ruf noch, als Tadema ihn besaß, der doch durch mehrfache in früheren Jahren hier ausgestellte Werke dem Publikum bekannt ist, war Franz Lenbach vorausgegangen, als er vor nicht ganz zwei Jahren hier zum ersten Male eine Reihe von Porträts im Künstlerverein vor die Öffentlichkeit brachte. Nicht nur das große Publikum, sondern auch berühmtere Urtheiler waren eitel Bewunderung. Die Presse konnte entsprechend dem Lösungswort, welches von außerhalb kam, nicht genug Lob finden. Um so peinlicher ist es, die eigene abweichende Meinung der gesammelten öffentlichen Stimme entgegen zu setzen; und doch muß es geschehen. Lenbach ist diesmal nur durch ein Porträt vertreten, das Brustbild des Kaisers Wilhelm, welches auch in Wien war. Was zunächst die Auffassung anbetrifft, so kann dieselbe kaum unedler gedacht werden. Wie ein alter ausgetragener Schlafrock hängt die Uniform um den müde zusammengefunkenen Körper. Selbst im Falle, daß der Künstler den greisen Fürsten in einem Augenblicke der Ermattung in bequemem Hausrode so gefunden, so malt man doch gerade einen Fürsten, und noch dazu einen Mann, dessen im Alter noch anfallend frische Haltung die Bewunderung aller, die ihn sahen, erregt, nicht so. Der Kopf ist ähnlich, scharf charakteristisch, wenn auch nicht gerade mit Betonung der liebenswürdigen Eigenschaften, und mit großem Geschick gemalt, er verdient deshalb in sofern alles Lob. Aber die Malweise selbst, gerade das, was Lenbach's Ruhm ausgemacht! Zunächst scheint es mir höchstens gelegentlich als Spielerei berechtigt, ein altes Bild so nachzuahmen, wie es der durch die Jahrhunderte getriebene Hirt und die mit ihm zusammengewachsene Patina von Staub und Schmutz heut erscheinen läßt; aus solchen technischen Kunststücken seinen eigenen Stil für's Leben herauszubilden, ist aber bedenklich, weil eine Unwahrheit dahinter liegt. Eine zweite ist dann das mühsame sorgfältige Imitiren der Prima-Malerei. Wo wir Bilder von Rubens oder van Dyck in stüchtigen gemalten und breiten Strichen auf die Leinwand hingeworfen sehen, da erregt die technische Virtuosität mit Recht unsere Bewunderung. Sieht man aber wie ein Nachahmer sich abmüht, mit ganz dünnen Terpentinfarben untermal, dann wieder mit Bismuth schleift, um von neuem mit dünnflüssiger Farbe, jetzt aber sehr saftigem Pinsel, die Retouche aufzusetzen, nur um den Anschein der Primamalerei zu gewinnen, so ist dies trotz allen Talentes, trotz der großen koloristischen Begabung nichts

als eine reine Effekthaserei, berechnet, den unfundigen Betrachter durch Anflänge an die berühmtesten Meister zu täuschen. Je größer das Talent, um so bedauerlicher der Abweg. Uebrigens folgt bei dem Kaiserporträt die Straje der Sinde auf dem Fuße. Die mit viel zu viel Terpentin getränkte Farbe beginnt schon heut (noch nicht zwei Jahre nach der Vollendung) sich zusammen zu ziehen, so daß der weiße Untergrund der Malerei spinnegewebartig durchbricht; ein Uebel, welches bekanntlich nur durch Uebermalung zu beseitigen ist, und das mit der Zeit immer mehr zunimmt.

Derselben Gegenstand hat ein zweiter gefeierter Maler behandelt, der Wiener, Heinrich v. Angeli. Leider ist er, indem er des Guten zuviel that, dabei in den entgegengesetzten Fehler wie Lenbach verfallen. Er malte den Kaiser (Kniesüß) in voller Uniform und der Fülle der Orden. Das sorgfältige Betonen aller Einzelheiten aber wie das Streben nach möglicher Vollendung und Eleganz hat dem Gauen etwas Hartes und Gläsernes gegeben, von dem auch die Karnation nicht frei ist. Dazu kommt ein ungünstiger Zufall, an dem der Künstler freilich schuldlos. Angeli malte sein Bildnis gerade in der Zeit, als der Kaiser sich langsam von der schweren Erkrankung des vergangenen Winters erholt. So ist die Haut weiß und gelb, der Ausdruck matter als in gesunden Tagen und dadurch befremdend. — Mehr als in diesem Werke entfalteter der Meister seine Leistungsfähigkeit in den beiden vor trefflichen Porträts des Kronprinzen und der Kronprinzessin, über die schon von Wien aus in der Chronik berichtet worden. Es sei hier nur noch hinzugefügt, daß neben dem hohen malerischen Werthe namentlich beim Kronprinzen, auch das Individuelle in der Erscheinung, vor allem der geistige Ausdruck des Antlitzes in frappanter Weise getroffen ist. Beide Werke sind dem hiesigen Publikum schon von der Ausstellung im Künstlerverein her bekannt.

Ein weiterer Gast unserer Ausstellung, dessen Name voran unter den besten genannt werden muß, ist Franz Defregger. Sein „letztes Aufgebot im Jahre 1509 in Tyrol“ wurde erst in Nr. 41 des vorigen Jahrganges der Kunstchronik aus München besprochen und sei darauf hier verwiesen. Nicht leicht wird irgend ein Beschauer sich dem mächtig erschütternden Einbrude entziehen können, den das Bild macht. Nichts von gewaltiger Leidenschaft oder schmerzvoller Begeisterung, vor allem kein Pathos, was dem Bauer ja fremd; auch keine sogenannten Charakterköpfe, die noch weniger auf dem Lande zu Hause. Ernst, kalte harte Energie, das ist es allein, was aus diesen verweirten Physiognomien spricht: Es ist so weit, jetzt kommt an uns die Reihe! ist der einfache Gedanke der alle durchdringt. Kein einziger, der auch nur den leisesten Zweifel hätte,

daß es anders sein könnte, weder Frau noch Kind. Keiner, der auch nur einen Moment dächte, daß mit diesen aufrecht geschmiedeten Sensen, mit diesen in Morgensterne umgewandelten Dreschflegeln ein modernes Heer nicht aufzuhalten ist. Ob sie siegen werden oder nicht, danach fragen sie nicht! Es ist ihre Zeit gekommen und sie geben. Gerade in dieser gleichsam als Naturgesetz aufgefaßten rücksichtslosen Hingabe an das Vaterland liegt der eigenthümliche großartige Reiz dieses Meisterwerkes. — Ein zweites Gemälde desselben Künstlers „das Silberbuch“, ein niedliches anspruchsloses Genrestückchen, kann doch nicht in Vergleich mit dem ersten gezogen werden.

Gabriel Max bringt eine Julia Capulet auf dem Totenbette. Wir sind es gewohnt in den gut gemalten Bildern dieses Künstlers eine eigenartige, nicht ganz gesunde Sinnesweise anzutreffen. Damit freilich gewinnt er gerade besonders das Publitum, welches sich mit Vergnügen dem hinter irgend einer sentimentalischen Maske verborgenen leichten sinnlichen Reize hingiebt. Auf der Bahre ruht die Todte; tiefe schwarze Locken umrahmen das rundwangige Kinder Gesicht, welches so recht an das gewaltsame Scheiden aus der vollen Jugendblüthe erinnert. Aber mit dem Gegensatz zwischen Jugend und Tod hat der Künstler noch nicht genug. Die Kestze, die ein mächtiger grüner Vorhang wirft, der über den oberen Theil des Lagers fällt, so daß der Kopf auf ihm ruht, müssen ihm dazu dienen, der Karnation einen lividen gelb-grünen Ton zu geben, der in der Natur erst beim eintretenden Zerfall der Leiche entsteht. Vorkäufig sei auch bemerkt, daß der auf der Bahre sitzende kleine Wachtelhund, welcher aufmerksam draußen am Fenster Vorübergehende beobachtet, die Einheit des Gedankens für mich wenigstens unangenehm unterbricht. Man fürchtet unwillkürlich, jeden Augenblick die Stimme des kleinen Schäfers disharmonisch die Stille des Todes durchschneiden zu hören. Neben diesen Ausstellungen muß anerkannt werden, daß das Bild vortrefflich gemalt ist und gerade in der wenn auch bizarr getönten Karnation große Vorzüge offenbart.

Vindenschmit hat zwei Gemälde gefandt, von denen sein „Sir Walter Raleigh empfängt im Tower den Besuch seiner Familie“ durch den Holzschnitt schon in weiteren Kreisen bekannt ist. Das Bild ist, wie zu erwarten, mit Geschick gemalt, namentlich das Vindenschmit übrigens geläufige Problem die Köpfe von der weißen Wand des Hintergrundes gehörig abzuheben, ohne sie schwarz erscheinen zu lassen, vollkommen gelöst. Die Komposition selbst aber leidet meines Erachtens an einem Fehler der Auffassung. In seinem Gefängniß sitzt am Rande eines Herdes der Kavalier, im Begriff ein Buch, in dem er gerade gelesen, bei Seite zu legen und seiner Familie entgegenzuweisen, die Einlaß zu ihm gefunden.

Man vergegenwärtige sich aber die Scene, wie sie nach dem hier Gegebenen etwa in Wirklichkeit vor sich gegangen sein muß. Raleigh liegt in der Einsamkeit seines Gefängnisses in einem Folianten, da tönen draußen Schritte, Schlüssel rasseln, knarrend bewegt sich endlich die schwere Thertür; er schaut auf, statt des Gefangenenwärters aber, den er zu sehen erwartet, sind es die Seinen, die mit banger Freude ihn begrüßen. Er bleibt sitzen, nicht einmal das Buch legt er aus der Hand. Geleitet von der Mutter, steigt sein kleines Mädchen die holprigen Stufen in den trüben Raum herab, der Sohn folgt. Noch immer sitzt Sir Walter wie zuvor. Die Seinen thun noch einige Schritte vorwärts, und jetzt erst ist er (wie ihn das Bild zeigt) freudig überrascht und, das Buch fortlegend, im Begriff aufzustehen und sie zu begrüßen. Das ist nach meinen Begriffen unwahrscheinlich, ich meine die Begrüßung hat in der Nähe der Thür stattgefunden, und bei den ersten Tönen der wohlbetannten lieben Stimmen flog der alte Foliant in die Ede. Die wohlthuende Wärme der Empfindung fehlt aber dem Bilde, und so wird auch der Betrachter nicht recht von ihm erwärmt. Ein interessantes Experiment — so ist wohl zu nennen — ist Vindenschmit's zweites Werk: „Venus beklagt den Tod des Adonis“. Das Sujet gehört zu den der Antike entlehnten Lieblings-thematen der Flamänder des 17. Jahrhunderts; es lassen sich noch eine ganze Reihe von Gemälden, die dasselbe behandeln, nachweisen. Ihnen folgt der Meister in der Art der Zeichnung, in Farbe und Malweise. Speziell hat er wohl die Manier van Dyck's zu imitiren gesucht, als dieser unter den frühesten Eindringen seines venezianischen Aufenthaltes stand. Die Behandlung des Hintergrundes, der Landschaft, selbst der Karnation erinnert ganz an dessen damals entstandene Bilder. Das Gemälde ist breit und tüchtig gemalt, namentlich der Körper der Venus besitzt einzelne recht glückliche Partien.

Der Name Robert Veytschlag's hat hier in Berlin durch die Reproduktionen seiner beiden Bilder „Minne“ und „griechisches Mädchen“ eine ungemaine Popularität erlangt. Es gab eine Zeit, wo die Photographien an allen Schaufenstern hingen, die „Minne“ wenigstens ist noch immer eines der beliebtesten Motive für lebende Bilder u. s. w. Er tritt diesmal mit einem Genrebilde verwandter Art auf. Eine junge hübsche Bäurin hebt aus dem Kinderwagen ihr nur mit dem Hemdchen bekleidetes Säuglingsgeborenes spielend hoch in die Luft, während ein etwa zweijähriger niedlicher Vorkopf sich an die Falten des Rockes der Mutter schmiegt. Der Gedanke ist einfach und liebenswürdig, die Zeichnung und Ausführung sehr glücklich, so daß das anspruchslose und doch mit sicherem Geschick gemalte Bild mit den frühesten durchaus konkurriren kann.

Gierystki's „Barforce-Jagd unter Ludwig XIV.“ führt uns in eine hell erleuchtete Herbstlandschaft. Die hohen Stämme haben schon ihren Blätter-schmuck verloren, nur die niedrigen Büsche sind noch in den bunten Herbstfarben belaubt. Dazwischen hindurch jagt ein Zug blauegelledeter Jäger dem im Hintergrund verschwinnenden Hirfche und der Meute nach. Vortrefflich ist der von der beliebten Manier des Künstlers abweichende etwas kalte Sichten des Ganzen; so kämpft im Herbst das warme goldige Licht der Sonne mit den weißen Dünsten der Atmosphäre. Aber auch die scharfe Zeichnung der Landschaft, die sichere Skizzierung von Mann und Roß verdienen Bewunderung. R. D.

Die Formsymbolik.

(Schluß.)

Sodann eine zweite Thatsache. Wenn wir wirklich unsere Persönlichkeit in die Objekte übertragen und sie gerade um deswillen schön finden, weil wir uns selbst in ihnen wiederfinden, was freilich einem Egoismus ähnlicher sieht als einem Pantheismus, welcher „die Ursache dieser merkwürdigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung“ (S. 28) sein soll, wie kommt es, daß wir um der ästhetischen Wirkung der Objekte einen Ausdruck zu geben, sie nicht etwa mit uns, sondern mit andern Objekten vergleichen, deren ästhetische Wirkung doch selbst wieder auf jener „Formsymbolik“ beruhen müßte? Sollte ich wirklich sagen, „die Tanne klettert“, weil meine in die Tanne übertragene Persönlichkeit diese Bewegung in und mit ihr ausführt, oder nicht vielmehr, weil mich das der Tanne in diesem Falle eigentümliche Wachstum an eine Bewegung erinnert, die ich nicht an mir, sondern an andern Objekten wahrgenommen habe, so daß das Subjekt diesen beiden Objekten gegenüber theils betrachtend (bei der Beobachtung), theils handelnd (bei der Zusammenstellung der durch die Beobachtung erhaltenen Vorstellungen) sich verhielte? Aber freilich, wo bliebe dann das „Ineinsfühlen von Bild und Inhalt“? Was würde aus der schönen Folge jenes Vorganges „die Vorstellung ist eine Mischlerin. In ihrem weichen Elemente fließen die Weltgegenstände, Ruhe und Bewegung, Ich und Nichtich zu einem räthselhaften Ganzen zusammen“ —? Die Aesthetik aber hört auf Wissenschaft zu sein, wenn ihr durch ein schon ohne sie fertiges System das Ziel gesteckt ist, das sie erreichen muß, es mag biegen oder brechen.

Wir müssen hiernach die oben präcisirte Frage, auf deren Beantwortung die Wischer'sche Schrift im Grunde hinausläuft, ob nämlich das Naturschöne durch jene „Formsymbolik“ entsteht, durch „jene sonderbare Verwechslung der eigenen Erregung mit der Erregungs-

ursache“ (S. 26), in Folge deren „die Art, wie die Erscheinung sich aufbaut, zu einer Analogie meines eigenen Aufbaues“ (S. 15) wird, entschieden verneinen. Nach unserer Ueberzeugung, die wir hier jedoch nur kurz andeuten können, ist die Empfindung des Schönen ein sehr complicirter Vorgang, der sich theils aus formalen, theils aus ethischen Elementen zusammensetzt. Wenn die formalen Elemente schon für sich einen geringeren Grad des ästhetischen Empfindens erwecken können, so vermögen sie dieses doch erst dann in seiner höchsten Potenz hervorzubringen, wenn ein ethisches Element sich mit ihnen verbindet und uns aus ihnen entgegentritt oder entgegenzutreten scheint. Das ethische Element hat aber seinen Grund im Willen. Wo uns daher die formalen Elemente außer der ihnen eigentümlichen Erweckung der Empfindung des Wohlgefälligen nach irgend einer Seite hin einen entschieden, die Formen beherrschenden, sie zu einem Ganzen und dadurch zu einer Gesamtwirkung vereinigen Willen kundgeben, da ist die ästhetische Empfindung auf ihrer höchsten Potenz, die Empfindung des Schönen, ermöglicht. Sie wird um so bedeutender wirken, je bedeutender uns jener Wille erscheint. In der Natur werden wir daher da die Empfindung des Schönen haben, wo die uns entgegen tretenden Erscheinungen außer ihren formalen Eigenschaften uns einen entschiedenen Willen entgegenzubringen scheinen, und die Wirkung des Naturschönen wird um so tiefer sein, als eine je bedeutendere Macht und jener Wille erscheint. Somit wird der eine geringere Empfindung des Naturschönen haben, welchem der in der Natur uns zu herrschen scheinende Wille nur durch das Medium einer menschlich gearteten Persönlichkeit denkbar ist, der in der Natur Etwas wie eine solche wirken zu sehen glaubt. Und der wird ganz stumpf in ihr stehen, welcher nicht einmal solch' einen Willen herauszuempfinden vermag, für den die Natur einfach nur ist, dem sie nichts von einer ihr zu Grunde liegenden Macht sagt. Daher kommt es denn auch, daß Viele für das Naturschöne unempfindlich sind, während das Kunstschöne auf sie wirkt: in diesem ist das individuelle Willen unverkennbar, in jenem läßt sich selbst ein solches nur ahnen, nicht nachweisen, noch viel weniger aber jenes geheimnißvolle Wirken eines, wenn auch nicht erkannten, so doch gezähnten Gesetzes, das über alles menschliche Begehren und Trachten hinaus in ruhiger Majestät und unnahbarer und ungestörter Unbekümmertheit seine Wege geht. Darum ist die Kunst so viel menschlicher, uns so viel vertrauter und doch so bedeutsam. Gewährt doch auch sie einen abnungsvollen Blick in jenes wunderbare Schaffen und Weben der Natur, da das individuelle Willen schließlich selbst nur ein Ausfluß jenes weltanschaffenden Kernes ist, in dessen Erklärung die Metaphysik sich abmüht. Mag diese Skizze

genügen, um wenigstens die Richtung anzudeuten, nach welcher hin unsere Anschauung sich entwickelt.

Giebt man aber dem Verfasser seine Thesen zu, deren Anerkennung oder Verwerfung uns als die wichtigste Frage erschienen ist, so erkennen wir gerne an, daß er sie geistvoll durchführt und in den verschiedenen Arten und Unterarten, in welchen er, der schematisirenden Neigung seiner philosophischen Richtung entsprechend, die Formsymbolik sich äußern läßt, eine erfreuliche Gedankenscharfe bewährt. Sein Schriftchen bildet daher ein interessantes Studium und wird bei keinem denkfähigen Leser verfehlen, lebhaft Gedanken, sei es für, sei es wider, anzuregen. Wir freilich wünschen dem Verfasser, er möge seine Begabung unvoreingenommen von einem fertigen System verwenden lernen. Dann wird seine Ausdruckweise, die oft der schlichten Natürlichkeit entbehrt, auch den Ueingeübten verständlicher werden und dadurch seinen Gedanken eine größere Ausbreitung verschaffen, als sie in diesem Gewande finden werden.

Zeit Valentin.

Korrespondenz.

Magdeburg, im September 1874.

Wer jetzt nach längerer Abwesenheit die alte, ihm von früher bekannte Elbfestung besucht, der wird sich lange Zeit umschauen müssen, bevor er sie in den neuen Gewande, das sie inzwischen angelegt hat, wiedererkennt. Bekanntlich war der alte Festungsgürtel, der seit dem Wiederaufbau nach der Zerstörung die Stadt umgab, dem hervorragenden Handels- und Industriepfah Norddeutschlands schon längst viel zu eng geworden, und der Nothschrei nach einem neuen passenden Kleide statt des alten, welches Wachsthum und Bewegung des städtischen Lebens übermäßig hinderte, wurde von Jahr zu Jahr dringender. Der völlig unzureichende, mühsam zwischen dem Flusse und dem Fürtsemwall eingelemmte Bahnhof war nur ein Uebelstand von vielen andern, aber er hat sich Jedem, der auch nur einmal Magdeburg als Reisender besucht hat, unauslöschlich eingepreßt und erfreute sich eines fast sprichwörtlichen Ruhmes.

Dies ist nun endlich anders und besser geworden. Nachdem man schon vor acht Jahren mit der Anlage eines weiten Kreises von detachirten Forts begonnen hatte, um den wichtigen Waffenplatz gegenüber den Verbesserungen des modernen Artillerie- und Belagerungswesens brauchbar zu erhalten, ist dann auch die alte Encinte im Süden und Westen der Stadt niedergelegt und in einem weiten, nach Außen zu ausgedehnten Bogen neu aufgebaut worden. Das hierdurch gewonnene Bau terrain bot zunächst Raum für den neuen Bahnhof, der alle sieben hier mündenden Bahnen in sich aufnimmt; dann bleibt ein weites Feld für einen neuen Stadttheil, der allmählich aus dem Boden

wächst und der überdölkerten, dichtbewohnten innern Stadt Erleichterung zu verschaffen verpricht.

Die Festungswerke interessieren zunächst den Ingenieur und Strategen, und wir trauen es der preussischen Militärverwaltung gern zu, daß hier allen Ansprüchen der modernen Fortification Genüge gethan ist. Aber unwillkürlich irrt das Auge des sinnenden, nur im ästhetischen Interesse dort wandelnden Beschauer an den kolossalen Wällen entlang, bleibt an den Thoren haften und sucht nach Elementen der künstlerischen Schönheit. Die Frage drängt sich auf die Lippen: war es denn nöthig Alles dieses gerade so unschön zu bauen? Konnte man nicht mit denselben oder doch nur mit wenig größeren Mitteln ein wirklich schönes, auch künstlerisch werthvolles Thor hinstellen? An Geld war ja gerade in diesem Jahre kein Mangel, und der Architekt hätte sich wohl auch gefunden, wenn es auch gerade kein Sammelstüch war! Aber wir befinden uns nicht an der Eisch, sondern an der Elbe, mitten in einer ebenso fruchtbaren wie flachen Ebene, aus der unzählige qualuende Schornsteine emporragen; wir leben nicht im 16., sondern im 19. Jahrhundert, wo Fortification (und der Neubau überhaupt) einerseits und die Architektur als Kunst andererseits zwei Kreise geworden sind, deren Peripherien sich nicht mehr zu berühren pflegen. — Durch diesen Gedanken vorbereitet, betreten wir die Stadt selbst, vorsichtig, um auf dem über jede Beschreibung schlechten Pflaster der neuen Straßen nicht zu fallen; — wir wollen in gutem Vertrauen auf die Stadtverwaltung glauben, daß es nur provisorisch ist.

Es geschieht nicht oft, daß eine Kommune so frei über eine ganz neuentstandene und in kurzer Zeit aufzubauende Stadt verfügen kann, wie es hier der Fall ist. Ich lasse dabei völlig dahingestellt, ob über den neugewonnenen Boden Stadt oder Staat oder Beide das Verfügungsrecht haben, und auf wessen Konto das Gute oder Schlechte, was dort geleistet werden wird, zu setzen ist. In jedem Falle liegt hier die Möglichkeit vor, einen ganzen Stadttheil als monumentale Einheit aufzufassen und ihm stilistischen Charakter zu verleihen. Die Frage: „Will man die neuen Straßen und Plätze (?) nach vernünftigen Bauprinzipien geschmackvoll (gleichviel nach welchem Geschmack, wenn nur überhaupt nach irgend eines Menschen Geschmack, und stilvoll hergestellt sehen, oder wird jeder beliebige Bau- und Maurermeister nach seiner bizarren Laune, jeder Grundstückbesitzer nach seinen Bedürfnissen schalten und walten dürfen“, — mußte vorher aufgeworfen und gelöst werden. Man wende mir nicht ein, daß ich hier utopischen Ideen das Wort rede. Wir haben z. B. in Hannover ein Beispiel, wo der ganze neuentstandene Anbau eine Stilleinheit darbietet, die eben durch

die innere Einheit, die nicht Einförmigkeit zu sein braucht, eine respektable Wirkung ausübt. Und in dem vorliegenden Falle war das, was ich will, so leicht zu erreichen! Der Besitzer des Grund und Bodens, Fiskus oder Kommune, brauchte nur allen Käufern der Grundstücke und Bauentworfenden beim Kauf die Verpflichtung aufzuerlegen, den Plan des Hauses ihr vorber zur Begutachtung einzurufen und konnte dann das Placet einem bewährten Architekten überlassen. Der würde seinen „Geist über vieles Fleisch“ gegossen haben, die jüngeren Architekten würden bei ihm in die Schule gegangen sein, im Einverständnis mit ihm ihre Pläne entworfen haben; ein starker Wille, ein energischer Charakter hätte Einheit und Schönheit in die starre Häusermasse gebracht und wir hätten eine deutsche Stadt mehr von architektonischem Eizil, die zugleich wieder durch ihr Entstehen einer jungen Architektenschule Gelegenheit gegeben hätte, zu werden.

Aber was sind das alles für indiskrete Fragen, Forderungen und Voraussetzungen!! Lust, Licht, Reinlichkeit, Gesundheit — sind Begriffe, zu deren Verständnis sich die Vertreter großer, reicher deutscher Handels- und Fabrikstädte in ihren besten Augenblicken noch emporschwingen — keineswegs immer! *) — aber Anforderungen ästhetischer Schönheit — was für Phantastereien! Es kommt ja lediglich darauf an, daß der Quadratmeter möglichst hoch verwertet wird, daß die reiche Kauf- und Fabrikstadt nur ja möglichst wenig Geld ausgiebt, mag dann auch das heranwachsende Geschlecht seine matten, trägen Augen an den in ihrer Geschmacklosigkeit gleichförmigen, weißen oder luntbelleckten Häuserfronten hingeleiten lassen, wenn es nur in Gedanken schnell den hohen Zins, den jedes bringt, zusammenaddiren kann; rechnen, nur rechnen ist die Haupttugend dieser Nachfahren, von denen die edleren Naturen dann doch einmal den Seufzer finden werden: „Weh mir, daß ich ein Enkel bin!“

Bis jetzt ist nur erst der Anfang gemacht worden mit den Neubauten, aber die Straßenzüge, die in der Nähe des Bahnhofes bebaut worden sind, sind entmu-

*) Um mir den Vorwurf der Rabotage zu ersparen, erwähne ich nur eines Vorkalles aus den Verhandlungen der Berliner Stadtverordneten, der kürzlich ganz zufällig zu meiner Kenntnis gelangte; aber nach kurzen Zuden könnte ich die Beispiele häufen. Ein Herr, dessen Weisheit freilich auch schon sonst gegläntzt hatte, sträubt sich mit Hand und Fuß gegen die (jedem Verständigen ohne Weiteres einleuchtende) Nothwendigkeit, an Stelle der Werder'schen Wäblen sein neues Gebäude, sondern einen Schmutzplatz anzulegen. Er nannte seinen Standpunkt (er hat vermuthlich die Absicht, eine Fabrik dicht vor die Schloßthapel zu bauen) altpreussische Rächternheit (!) und zick seine Gegner der Phantasterei! Chacune a son goût! Aber wenn das am grünen Holze Berlins geschieht. . . .

tigend genug. Wir haben da den echten unverfälschten Miethsloferneisil: Haus an Haus, jedes 3—5 Stock hoch, entweder völlig kahl oder mit geschmacklosen Studedekorationen besetzt, die Partierwand nach der Straße zu ans dünnen Eisensäulen gebildet, worauf dann die 3—4 Stockwerke, zu engen Miethwohnungen verarbeitet, lasten — was läßt sich da weiter sagen!

Nicht man den Bebauungsplan näher an, so staunt man über den Mangel an freien Plätzen. Es ist schier ungläublich, daß eine Stadt, die mit ihren engen überreichenden Straßen so noterischen Mangel an Bäumen und Plätzen leidet und von jeder der Heerd ansteckender Krankheiten gewesen ist, diesem Uebel nicht bei erster Gelegenheit abhilft. Aber es ist so! Da, wo ein Platz geradezu gefordert war, nicht bloß im ästhetischen, sondern vor Allem im Verkehrsinteresse, vor dem neuen Bahnhof, hat man doch noch eine Häuserinsel hingesezt, so daß der Verkehr zwischen Bahnhof und Stadt nach rechts und links ausweichen muß und man jenen erst erblickt, sobald man dicht davorsieht. So kommt der vordere Theil desselben kaum zur Geltung, und doch ist er das einzig ansprechende Gebäude unter den zahlreichen Neubauten. Freilich kommt sein Zweck und sein eigenthümlicher Charakter wenig zum Ausdruck und einen einheitlichen Gedanken sucht man in dem, den Bahnhof bildenden Gebäudekomplex vergebens, aber die aus grauem Sandstein in schlichem Renaissancestil ausgeführte Vorderfront macht, anspruchslos wie sie ist, einen durchaus wohlthuenden Eindruck. Die zwei Stockwerke werden durch ein energisches, stark profilirtes Gesims abgeschlossen, das mächtig hervortretende Mittelrisalit ist zum Theil noch durch das Gerüst verhält.

Wie selten findet doch der richtige historische Moment seinen Mann; und umgekehrt: wie oft muß das künstlerische Genie umsonst die passende Gelegenheit suchen, frei und unbehindert von störenden äußeren Einflüssen thätig zu sein! Zweimal bietet uns die europäische Kunstgeschichte das köstliche Schauspiel, wo diese beiden Linien sich im richtigen Moment gekreuzt haben, wo der wahre Künstler mit dem echten Fürstlen ging. Und so haben denn auch die Epochen Pericles-Phidias und Julius-Michelangelo-Rafael das Höchste geleistet und die kanonischen Werte für künftige Geschlechter geschaffen, danach sie sich richten sollen, wie die irrenden Verstorbenen nach der Feuer säule in der Nacht, nach der Rauchsäule am Tage blickten. Damals auch vor Allen wurden jene gewaltigen architektonischen Anlagen geschaffen, deren großer Sinn heute noch selbst dem blöden Auge imponirt. Im Kleinen hat sich diese günstige Konstellation noch öfter wiederholt. Aber wir im Norden haben darin viel Unglück gehabt. Die Folgen liegen denn auch zu Tage: trotz großer Anläufe und einzelner glänzender Leistungen ist das architektonische Leben

Norddeutschlands unsicher, ziellos, schwankend; die Resultate sind Stückwerk!

Der langen Rede kurzer Sinn ist eine bescheidene Wahrheit, die wir Deutschen uns scheuen anzuerkennen, so oft sie in der letzten Zeit auch schon ausgesprochen ist, nämlich, daß wir trotz unserer Siege und unserer Willkürden, unserer Dichter und unserer philosophischen Systeme eine wahre und volle Kultur noch nicht haben, so lange die Kunst nicht ein Lebenselement unseres Volkes, sondern etwas Zufälliges, Nebenherbetriebenes, ein Aschenbrödel unter den andern geistigen Kindern Deutschlands ist. B. F.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. Düsseldorf. Mit dem Wintersemester ist der Landeshochschulrat Eugen Dicker als Lehrer der Landeshochschule an der Kunstakademie mit dem Titel Professor angestellt worden, worüber wir uns um so mehr freuen, als wir den Vätern dieses ausgezeichneten Künstlers von der professionellen Seite des Berufs im Herbst vorigen Jahres selbst beobachteten. Die inzwischen eingetretene günstige Wendung zu einer sorgfältigeren Pflege aller Kunstangelegenheiten in Preußen hat auch zu dieser schönen Erfüllung allseitiger Wünsche geführt, und Herrn Dicker bewegen, die Stellung endlich wieder zu übernehmen, welche ihm vor einem Jahre unter Bedingungen angeboten wurde, die ihn damals zu einer Ablehnung veranlaßten.

* Das I. Kupferstich- und Handzeichnungskabinett in München wurde von der Unterordnung unter den Direktor der Centralgemäldegalerie befreit und direkt dem Kultusministerium unterstellt. Zugleich gründete man eine zweite Konserptorenstelle und übertrug dieselbe dem durch seine Mitwirkung an der Redaktion des Allgemeinen Künstlerlexikons und zahlreiche keine kunstwissenschaftliche Arbeiten rühmlich bekanntem Dr. Wilhelm Schmidt. Offenlich darf in diesem Vorgange ein Beweis dafür erbracht werden, daß uns auch in der Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen München ein anderer Geist eingeblasen ist.

Kunstgeschichtliches.

* In der reformierten Kirche zu Horgen in der Schweiz wurden am 11. October zwei Freskogeimäde enthüllt, welche der Gemeindepresident Herr Julius Stapfer in die Kirche stiftete. Derselben sind von Gatanco Barzaghi ausgeführt und stellen die Geseßgebung Moses und Christi dar. Die Aufschmückung einer reformierten Kirche mit Freskobildern ist ein völlig neues Unternehmen, das natürlich gegen große Schwierigkeiten anzukämpfen hat, aber, wenn es Nachahmung finden sollte, gewiß nur von nobilitärem Einfluß auf die Entwicklung der ersten Kunst werden kann.

Personalnachrichten.

Dr. Max Jordan ist von Leipzig nach Berlin übergesiedelt und hat sein Amt als Direktor der Nationalgalerie angetreten.

Professor E. Kraus scheidet nächste Ostern definitiv nach Berlin über.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Berliner Bau-Ausstellung. Aus Anlaß des in den letzten Septembertagen in Berlin abgehaltenen Kongresses deutscher Architekten und Ingenieure fand dort vom 13. bis 28. v. M. eine Ausstellung statt, welche das Gesamtgebiet des Bau- und Ingenieurwesens nebst den dazu gehörigen dekorativen Künsten und baumwissenschaftlichen Publikationen

umfaßte. Der Gedanke war aus der Initiative des Berliner Architektenvereins hervorgegangen und mit lebhafter Unterstützung der Bauinspektoren und Fabrikanten von einem umsichtigen und rührigen Komitee rasch und glänzend durchgeführt. Die Ausstellung fand in dem großen lichten Saale des Gericierbaues des 2. Garde-Regiments (Karlstraße 12) und in dem dazu gehörigen Garten statt, welcher der Aufstellung von Maschinen, größeren Gebäudeteilen und einer Restauration freundlichen Raum bot. Die Aussteller waren meistens Berliner; nur einige wenige norddeutsche Städte waren außerdem, jedoch ziemlich spärlich, vertreten. Der in 20 Gruppen eingeteilte Katalog zählt im Ganzen 505 Nummern. Die Anordnung war derartig, daß in der Mitte, an der durchgezogenen Langwand und in den durch rechtswinklig auf dieselbe stehende Längswände gebildeten Kompartimenten die eigentliche Architektur ihren Platz gefunden hatte: in Entwürfen, Plänen, Aquarellen, Photographien und Modellen wurde uns hier alles Wichtige und Neue aus dem Baubereich speziell Berlins übersichtlich vorgeführt. An den feststehenden Wänden und an den beiden Gemälden der Halle enthielten sich von weiteren Kompartimenten die Ergänzungen der dekorativen Künste auch der baumwissenschaftlichen Literatur. Inzwischen frohen und Banen hingen zahlreiche Metall- und Kristallfundstücke aus den bekanntesten norddeutschen Werkstätten von der Decke herab. Das Ganze machte einen eben so reichen wie durch die leichte Uebersichtlichkeit der Anordnung wohlthuenden Eindruck. Die trübe Würdigung der ausgestellten Objekte müssen wir den Hochblättern für die Bau- und Ingenieur-Wissenschaften überlassen. Hier nur so viel, daß die Ausstellung ebensowenig von dem rührigen Streben, das gegenwärtig in der architektonischen Kreise Berlins herrscht, ein überaus schönes Bild darbot. Ist dieses Bild auch nicht in allen Punkten ein erfreuliches und entfernt sich der herrschende Charakter der architektonischen Prognose Berlins auch mehr und mehr von der klassischen Einfachheit, oft freilich Klüsterarbeit, früherer Perioden, so ist doch der Drang nach energischem Fortschritt im weitesthätigen Sinne ununterbrechbar, und namentlich im Gebiete der Privatarchitektur eine Fülle glücklicher Erfolge zu begründen.

Vermischte Nachrichten.

* Ueber Adolf Hildebrand's Adam macht uns ein Freund, der das Wachsmodell gesehen, einige nähere Mitteilungen. Der Künstler sätzte Adam im Sinne Bassaer's als die Wille der Menschheit, als den Zealantischen auf; in jugendlicher Schönheit — der letzte Bart deutet das Alter an, in welchem der Jüngling eben zum Manne heranreift — sieht die etle Gestalt da, das sinnende Haupt auf den Kopf gerichtet, den die hohe rechte Hand hält. Ausdruck und Haltung atmen das gänzliche Versunkensein in sich selbst; die Gestalt ist erfüllt von jener tiefen plastischen Ruhe, welche den klassischen Gebilden der Alten eigen ist. Aber auch hier wieder — wie bei Hildebrand's ersten Werken — haben wir es keineswegs mit der Wiederholung eines bestimmten Motivs der Antike zu thun. Er empfindet, wie die Alten und das macht seine Schöpfungen den ibrigen ebenbürtig. Die Statue wird lebensgroß in Marmor ausgeführt, wie wir bereits gemeldet haben, für das Leipziger Museum. In einem Jahr etwa dürfte sie vollendet sein. — Die Leser wird es ferner interessieren, zu erfahren, daß der Künstler sich in Florenz sein Heim gegründet hat und zwar auf originale Weise. Er kaufte nämlich das alte, längst aufgehobene Franziskanerkloster, welches vor Porta S. Frediano auf dem Wege nach Colosguarato liegt und vom Magistrat von Florenz letzten Winter versteigert wurde, um den Preis von 29,000 Francs an und richtete in dem weitläufigen Gebäude für sich und einen Freund Ateliers ein. Das frühere Refektorium, ein Saal von 60 Fuß Länge, dient unserm jungen Meister als Werkstatt.

* Der Neubau der Wiener Akademie ist in den letzten Wochen schnell vorgeschritten. Die Hauptmasse des Gebäudes hat bereits den Dachraum erreicht; nur die vier Ecktürme fehlen noch und auch diese längst Meister Haner noch in diesem Herbst unter Dach bringen zu können. Für die malerische Aus schmückung des Gebäudes werden gegenwärtig Entwürfe ausgearbeitet und auch der plastische Schmuck ist zum großen Teil in der Ausführung begriffen.

E. v. H. Burgundische Fahnen. In Nr. 47 der Kunstchronik vom 4. September ist eine Nachricht der „Academy“ gebracht, wonach die angeführt von Hans Memling gemalten Burgundischen Fahnen, welche den Schwiegern in den Schlachten bei Grandson und Nancy 1476 und 1477 als Siegestrophäen in die Hände fielen, auf Beschluß des Großen Raths an Oesterreich zurückgegeben werden sollen. Diese Nachricht einer Zurückgabe von Siegestrophäen nach 400 Jahren klingt um so befremdender, als am Beginne dieses Jahres dem Gemälde-Restaurator Herrn A. Sejar diese Fahnen zur Restauration übergeben wurden, von welchen derselbe drei mit benäherter Kunstfertigkeit zum allgemeinen Beifall herstellte und vor dem sonst in naher Aussicht stehenden Verfall rettete. Die weiteren Fahnen werden denselben aber erst in nächster Zeit übergeben werden, weil Sejar die letzten Monate bei dem künftigen Solms-Solms im Schlosse Anhalt an der dortigen Gemälde-Sammlung beschäftigt war. Aus diesem Grunde konnte ich erst jetzt, durch Sejar's Vermittlung, eine Berichtigung aus der besten Quelle erhalten und bin autorisirt, aus einem Briefe des Herrn Verwaltungsraths-Präsidenten v. Raef in St. Gallen folgende Stelle mitzutheilen: „Der große Rath des Kantons hat gar niemals einen Beschluß wegen der Burgundischen Fahnen gefaßt, noch sind diese bei ihm jemals mit einem Worte zur Sprache gekommen. Derselben gehören auch nicht dem Kanton, sondern sind Eigenthum der Stadt, deren Bürger sie keiner Zeit erkaufte haben und deren Nachkommen diese Trophäen ihrer Vorfahren weder an Oesterreich noch an Frankreich ausliefern würden, noch sonst an Wen!“

S. Schwerin. Die Aufstellung des Kriegedenkmals auf dem „Attengarten“ in der Nähe des diesigen Residenzschlosses ist jetzt vollendet. Der großherzogliche Gartendirektor Klett ist gegenwärtig damit beschäftigt, in der nächsten Umgebung des Denkmals parkartige Anlagen zu schaffen. Das Denkmal ist 23 Meter hoch, hat einen massiven Unterbau aus blau-grauem sächsischem Granit, auf welchem eine schlanke Säule steht, die aus rothem polirtem schwedischem Granit gebildet ist. Derselbe trägt auf einem mit römisch-griechischen Ornamenten

reich verzierter Kapital aus Bronze, gewonnen aus erobertem französischen Geschützmetall, die Statue der „Megalopoleis“, welche vom Bildhauer Wiggold in Berlin modellirt und in der vormals gräflich Einsiedelschen Kunstgießerei in Rauhhammer in Bronze gegossen ist. Die Enthüllung und Einweihung wird am 2. December d. J., als dem bedeutendsten Anhemestage der medienburgischen Truppen, in feierlicher Weise stattfinden.

Vom Kunstmarkt.

Auktion von der Willigen. Nachstehend geben wir einige Preisnotizen bezüglich der kürzlich in Haarlem zur Versteigerung gelangten zweiten Abtheilung von Handzeichnungen alter Meister:

Duportenwech, Holländischer Musikant	100
A. Enyp, Anicht von Utrecht	300
Deomer, Landschaft bei Gieve	120
G. Dou, Zwei Porträts	250
Dufart, St. Nicolaaskerk	265
A. v. Dyke, Trinitätsk	900
Nembrandt, Segnung Isaaks	200
— Mann und Frau zu Pferde	200
— Liegender Löwe	150
— Waldlandschaft	180
Saundersen, Die Jahreszeiten	360
Troost, Winterabendunterhaltung	595
A. v. d. Velde, Landschaft	115

Auctions-Kataloge.

Kud. Lepke in Berlin. Katalog der vom k. Rechnungsrath Theod. Froese historienlosen Sammlung von Kupferstichen etc. 907 Nummern. Versteigerung am 26. October.

Inserate.

Soben ist erschienen:

AUSZUG DES DEUTSCHEN VOLKES ZUM KRIEGE IM JAHRE 1870.

Fries am Germania-Denkmal bei der Einzugsfeier in Berlin
am 16. Juni 1871.

Modellirt von **R. Stemerling**, in Kupfer gestochen von **H. Roemer**.
(Siehe Kunstchronik VII. Bd., Seite 178, und Zeitschr. f. bild. Kunst X. Bd., Seite 9).

Gestochen in drei Blatt.

Bildgröße der 3 Stiche zusammen: 21 Cm. Höhe, 136 Cm. Breite.

Druck vor der Schrift 8 Thlr.

Druck mit der Schrift 5 Thlr.

Zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung.

Friedr. Bruckmann's Verlag
in München und Berlin.

(3)

In meinem Verlage erschien:

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Münder, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 1 Thlr.

geb. (in gleicher Weise wie der Cicero)

1 Thlr. 7½ Gr.

Leipzig, Anfang April 1874.

E. A. Seemann.

Das alphabetische Register

zu den Bänden V—VIII. der Zeitschrift für bildende Kunst hat leider in Folge verschiedener äußerer Umstände noch nicht im Druck vollendet werden können.

Es ist indeß jetzt bestimmte Aussicht, daß dasselbe im Laufe des November zur Ausgabe gelangt.

Leipzig, im October 1874.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von Paul Reff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

Beiträge

hat an Dr. G. v. Eßrow
(Wien, Verlesung. 25)
ob. an die Verlesung.
(Ersig. 1843. 3)
zu richten.



Inserate

à 2 1/2 Egr. für die drei
Mal gestaltete Zeitspalt
werten von jeder Buch-
und Kunsthandlung aus
genommen.

30. October.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Lhr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die akademische Ausstellung in Berlin. III. — J. G. Bessely, Menegaglio Gattes und der Peltigen. — Wiener Neubauten. — Theodor Böhm
brandt f. — Hund einer antiken Südbäuer. — Baurath Hügel. — Kunstausstellungen in Lüttich und München. — Münchner Glasmalerei.
— Carlone Carzagli's Statue Napoleen III. — Eine wichtige Erfindung. — Kleiner Paulingel. — Reizzeiten des Kunsthandels. — Inzerate.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

III.

Für eine ganze Reihe anderer bekannter süddeutscher Künstler genügt die bloße Nennung der Namen; theils sind ihre ausgestellten Bilder schon von früher her bekannt, theils entsprechen sie einfach den Anforderungen, die man in Folge älterer Arbeiten an sie stellt, ohne doch zu besonderen Bemerkungen herauszufordern. So sind in erster Linie Fr. Volk mit zwei trefflichen Stücken und Wilhelm Diez hervorzuheben, dann E. Gräßner dessen „Rudmann und Herkules“ in No. 41 des vorigen Jahrgangs aus München besprochen worden, während das „Jägerlatein“ und die „Schwere Wahl“ schon von früher her bekannt sind; weiter Schleich, H. v. Poschinger, E. Young, Hugo Kauffmann, H. Kaulbach mit seinen trefflich gemalten und in frischem lebendigem Realismus geschilderten zehenden Johannitern („Aus dem gelobten Lande“), Gysis u. A.; von den Karlsruhern Gude und Sussow. Dem Urtheil über Ferd. Kellers „Nero“ in dem Bericht von der Wiener Ausstellung schließe ich mich durchaus an.

Franz Adam's großes Gemälde „Die zweiundzwanzigste Infanterie-Division in der Schlacht bei Sebau“ (im Besitz des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen) fordert unwillkürlich zu einem Vergleich mit den übrigen Schlachtenbildern heraus und sei deshalb erst hier an letzter Stelle unter den Süddeutschen genannt. Wenn schon die Darstellung jeder Gefechtszene große Kenntniß des menschlichen Körpers wie des Pferdes und sichere Leichtigkeit der Zeichnung verlangt, selbst wo der Maler den Vorgang frei komponirt, so tritt bei unseren modernen

Schlachtenbildern, die außerdem noch die historische Treue so gut für die Aktion selbst, wie für das Lokal wahren sollen, dadurch eine weitere Reihe erschwerender Umstände hinzu. Die Schlachtenmaler nun, zwischen denen diesmal überhaupt von einer Konkurrenz unter einander die Rede sein könnte, beherrschen, was die Zeichnung anbetrifft, mit ziemlich gleicher Sicherheit Pferd und Reiter. Auch die momentansten Bewegungen, das bunte Durcheinander des Kampfes lassen in der Linienführung kaum zu wünschen übrig. In dieser Hinsicht ist namentlich Bleibren's „das 13. Husarenregiment gesprengt bei Wörth die französische Reiterbrigade Wischel“ meisterhaft. Das wilde Getümmel, welches dem Augenblick des Aufeinanderprallens zweier Cavalleriemassen folgt, das Stürzen und Ueberstürzen, das Einhauen und Pariren, alles zusammen ein kaum entwirrbarer Knäuel, in dem zugleich, wo man auch hinblickt, aller Orten das gesteigerte momentane Leben herrscht, kommt hier zu vollendetem Ausdruck. Anders ist es mit der rein malerischen Seite, von der aus betrachtet die Bilder gar oft trotz aller vorzüglichen Malerei des Einzelnen im Ganzen nur auf der Höhe von Bedeutungen stehen. Von bedachter Komposition in ästhetischen Sinne kann namentlich bei vielen bestellten Bildern überhaupt nicht die Rede sein; sie sollen in erster Linie die Wahrheit geben, diese ganz, und zweitens erst volle Kunstwerte sein, — soweit es in den gesteckten Grenzen möglich. Daß aber gerade Schlachten immer malerisch sind und es nur darauf ankommt, daß eine tüchtige künstlerische Kraft dies jedesmal herauszubilden verstehe, zeigt Adam's vorzügliches Bild, welches alle anderen der Art auf der Ausstellung in Schatten stellt. In einer großen Leinwand fährt er

und eine höchst nüchterne Gegend, die langgestreckte Abflachung eines Hügels vor. Im Thalgrunde stehen in gelbster Linie und durch den Schatten einer Wolke in leichtes Dunkel gefüllt die Deutschen; gegen sie sprengt in mächtiger Tiefe den Hügel herab die französische Reiterei durch den vollen Sonnenglanz heran. Niemand wird behaupten wollen, daß diese Cavalisten in ihren lichtblauen Jacken und rothen Hosen, sämmtlich auf Schimmeln von Hause aus sonderlich malerisch seien; Adam aber versteht sie so zu behandeln, und über die vortreffliche Zeichnung des einzelnen und die scharfe Charakteristik hinaus liegt gerade in der malerischen Seite für mich der besondere Werth des Bildes; ist dies doch so selten auf diesem Gebiete. Die Landschaft ist liebevoll und doch distret gegeben, das Ganze harmonisch gestimmt, während zugleich ein Wechselspiel von Licht und Schatten und der Einzelnes abtönende Pulverdampf das im Grunde außerordentlich dürftige Terrain gliedert. Nach all diesen Seiten hin leidet im Gegensatz Vleibtreu's „Sedan“, richtiger „der Kronprinz und sein Stab beobachten von einem Hügel herab den Gang der Schlacht.“ Hier ist jede einzelne Figur in sich gleichfalls durchaus gelungen, in Zeichnung und Malerei voller Leben und Frische, aber das Ganze schließt sich doch nicht zusammen. Die großen Flächen des Rasens durchbrechen die Einheit, es fehlt an der rechten Zusammenstimmung, das Bild ist mehr eine vortrefflich colorirte Zeichnung als ein Gemälde. Bei der oben erwähnten Cavallerieattale Vleibtreu's steht die Malerei vielleicht noch mehr hinter der Zeichnung zurück. Hier hätte es gegolten, das wüste Durcheinander des Kampfes durch die Farbe, namentlich durch eine geschickte Vertheilung von Hell und Dunkel zu klären und übersichtlich zu machen, die Landschaft hätte zurücktreten, die einzelnen Gruppen sich lösen müssen. Statt dessen ist alles gleichmäßig, alles einigermaßen roh behandelt, die Färbung der Landschaft in Einzelheiten willkürlich. Das „Wörth“ desselben Künstlers wurde schon bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung besprochen.

Hänten's „Dreihundertjähriger bei Colombey“, welche gegen einen mit Feinden besetzten Wald vorgehen, ist ein tüchtiges Bild, gut gezeichnet und gemalt. Auch Koliß verdient mit drei Stücken ehrenvolle Erwähnung. Zeichnung und Gesamthaltung übertreffen bei ihm den oft harten Farbenvortrag. Camphausen bringt je eine Scene aus der Schlacht bei Rossbach und der bei Waterloo, Bildchen in kleinerem Format, beide vortrefflich gezeichnet, wie zu erwarten, aber beide etwas hart gemalt und unter dem Fehlen der grauen Lufttöne leidend, die in Wirklichkeit die Schärfe der Kontouren mildern. Denselben Vorwurf möchte ich auch seinem großen Reiterbilde des Kaisers machen, wie er denn in der ganzen Manier des Künstlers begründet liegt. Vortrefflich sitzt aber die Gestalt auf dem dahinsprengenden Pferde, mit

dem vorangestreckten rechten Arm einen eben gegebenen Befehl unterlegend. Es ist ein Werk voll Würde und Hoheit, wenn auch der Kopf selbst unter einem zu schweren Tone leidet. Der Vergleich mit Camphausen's früher vollendetem Reiterbilde des großen Kurfürsten zeigt dabei so recht, wie unmalerisch unser heutiger modischer Pferdeschlag ist: der gewaltige schäumende Schwede des Kurfürsten ist von viel durchschlagenderer Wirkung als der zierlichere, in den Linien des Knochenbaues eckige Trakehner.

(Fortsetzung folgt.)

Kunsliteratur.

J. G. Betsch, Ikonographie Gottes und der Heiligen. 8^o. XVI und 458 S. Leipzig, T. D. Weigel. 1874.

Das Mittelalter hat nicht nur eine solche Fülle von Kunstwerken kirchlichen Ursprungs erzeugt, daß wir ihnen in allen Sammlungen auf Schritt und Tritt begegnen, es hat auch diese Kunstwerke mit seiner in der modernen Zeit oft nicht nur dem Laien ferne liegenden Ausdrucksweise gleichsam zu Repositorien eines tief-sinnigen Denkens und Fühlens gemacht. So stehen sie oft dem Kunstfreund und gar manchmal auch dem Kunstforscher als Räthsel gegenüber, und ein Jeder wird gern den Führer willkommen heißen, der ihm das richtige Wort zu geben vermag, durch welches jene sinnigen Schöpfungen zu verständlichen Reden gebracht werden. Einen solchen Führer begrüßen wir in dem oben genannten, sorgfältig gearbeiteten und geschmackvoll ausgestatteten Buche.

Es ist leicht begreiflich, daß das sehnsüchtig zu Gott aufschauende Auge des Menschen ihn auch gerne gegenständlich erfassen möchte und daß es daher die bildende Kunst willkommen heißt, die ihm die Mittel dazu giebt. Diese aber fühlt selbst das Ungenügende ihrer Kraft und sucht darum ihrerseits nach einer Hilfe, welche ihr wiederum die Religion in ihrer Symbolik darbietet. So helfen beide einander, wirken aber dadurch gerade darauf hin, daß das so geschaffene Werk nur dem Eingeweihten verständlich ist, nur demjenigen, der den oft durchsichtigen, oft aber auch weit hergehoblen und schwer verständlichen Sinn der symbolischen Zeichen sich eingepägt hat. Noch schwieriger aber wird diese Aufgabe, sobald es sich um die zahllosen Mittel handelt, welche das geängstete Gewissen des Gläubigen zwischen sich und die strenge Gottheit setzt und von deren Fürbitte es die Gnade Gottes erhofft. Sind doch die Heiligen der Gottheit nicht nur theuer und werden daher nicht leicht eine Fehlbütte thun; sie haben auch selbst das Leiden des irdischen Lebens empfunden, und der fromme Scharfsmir der Gläubigen wendet sich

deshalb bei einem Leiden gerade an solche Heilige, welche während dieses Lebens ein ebensolches Leiden durchgemacht haben und darum zur Erhebung einer Fürbitte bei Gott um so geneigter sein müssen. Die bildende Kunst nun, welche den Gläubigen den Heiligen lebhaftig vor Augen führen will, kann diesen entweder dramatisch darstellen, d. h. in einer Handlung begriffen und zwar wohl meist in derjenigen, welcher er seine Verehrung verdankt („historische Darstellung“), oder aber typisch, d. h., so daß der ihm bleibend innewohnende Charakter zum Gegenstande der Darstellung wird („Andachtsbild“, welchen Ausdruck wir als unterscheidenden nicht für ausreichend halten, da auch eine „historische Darstellung“ als Andachtsbild benutzt werden kann). In diesem letzteren Falle wird der Künstler selten im Staube sein, die bleibende Bedeutung durch die körperliche Darstellung des Heiligen allein zu erreichen; er wird Hülfsmittel brauchen und dazu entweder solche nehmen, welche ihm das Leben und die Geschichte des Heiligen bietet (reale, historische Zeichen, „Attribute“), oder aber nur andeutende Zeichen, welche auf die Geschichte und den Charakter des Heiligen einen mehr geistigen Bezug haben (ideale Zeichen, „Symbole“) und daher eine „religiöse Idee ausdrücken.“ Das Verständnis solcher Darstellungen verlangt also nicht nur eine Kenntniß der Legende, sondern auch der religiösen Beziehung der Zeichen, und diese ist eine so mannichfaltige und oft so willkürliche, daß ein Wegweiser nur erwünscht sein kann.

Dasjenige nun, was Bessely's Monographie vor früheren Werken dieser Art, wie dem von Radowicz und dessen Nachfolgern, auszeichnet, ist der reiche Nachweis wirklicher Darstellungen, der nur in einzelnen Fällen, wie bei der Maria als Negerin nicht zu ermöglichen war. So wird das Buch ein wirkliches Handbuch der Monographie und regt zu selbständigem Auffuchen und ebnedurch zu genauem Kennenlernen des sonst nur theoretisch Gegebenen an, erleichtert aber gerade dadurch auch das Finden, wenn es sich darum handelt, irgend eine Heiligendarstellung richtig zu erkennen und zu benennen. Zu diesem Zweck giebt der Verfasser nach einer Einleitung, einer Hinweisung auf die kempte Literatur und einer sehr nützlichen, bei Radowicz 3. B. als überflüssig weggelassenen kurzen Beschreibung der Tracht der einschlägigen Orden zunächst die Darstellungen der Trinität und der drei göttlichen Personen, sodann in einem selbständigen Abschnitt „Maria die h. Jungfrau und Mutter Christi“, und weiter in alphabetischer Folge die Heiligen, deren Anzahl Legien ist. Hier ist nach dem Namen der Stand, die Zeit, der Festtag (und zwar nach den Vollandisten), die Art der Darstellung nebst kurzer Andeutung der Legende und endlich der Nachweis der bildlichen Darstellung gegeben, so daß in

jedem einzelnen Falle das gesammte Material zur Hand ist. Bei dem Nachweis bildlicher Darstellungen nimmt der Verfasser seine Beispiele in anerkennenswerther Weise aus allen Zweigen der bildenden Kunst, namentlich auch aus dem reichen Gebiet der Holzschnitte und Kupferstiche, die in den größeren Sammlungen Jedem leicht zu Gebote stehen. Selbstverständlich aber giebt und beschäftigt der Verfasser nicht eine Vollständigkeit in der Aufzählung der Bildwerke, welche über den Bereich des Buches hinausginge. Ebensovienig kommt es bei ihrer Aufzählung auf ihren Kunstwerth an, in welcher Beziehung der Verfasser vielleicht die hie und da eingestreuten, hierauf bezüglichen Bemerkungen besser weggelassen hätte, da sie nicht im Plane des Buches liegen, 3. B. S. 36 bei Caravaggio: „Sehr naturalistisch, aller Besse baar“ oder bei „Maria mit dem göttlichen Kinde“ S. 40: „A. Dürer u. Of, und ist eine Composition reizender als die andre“ — eine Bemerkung, die ebendrein zu dem sonst streng wissenschaftlichen Tone des Buches wenig passen will. An diesen Haupttheil schließen sich „die Attribute mit ihren Heiligen“ sodann „das Patronat der Heiligen“, ein Abschnitt, auf welchen der Verfasser mit Recht Gewicht legt, da er auch für andere Wissenschaften nutzbringend ist. So ist kulturhistorisch und philosophisch gewiß die Ideenassociation von Bedeutung und Interesse, durch welche manche Heilige zur Ehre des Patronates gekommen sind, wie die beiden, auf welche der Verfasser (S. 438) selbst hinweist: Hürber wählten den h. Mauritius, weil er gefährt, ein Mohr war, die Salzpetrifier die h. Barbara, weil ein Blitz ihren Vater erschlug! Hieran schließen sich die Patrone für das Wohlergehen besonderer Theile des menschlichen Körpers, 3. B. Erasmus, Bischof von Antiochien, dem mit einer Wunde die Eingeweide herausgezogen wurden, für den Unterleib u. s. w., sodann das Patronat der Heiligen in besonderen Lebensverhältnissen, 3. B. für Verbrecher, die zur Hinrichtung geführt werden, Didmas, der mit Christus gekreuzigte reuige Schächer; dann das Patronat der Heiligen zur Erlangung verschiedener Güter (3. B. einen guten Ehemann zu bekommen helfen zwei: Anton von Padua und Nicolaus) oder Befriedigung diverser Wünsche (3. B. schönes Wetter, fruchtbarer Regen, gute Herberge), gegen Krankheiten, Unglücksfälle (3. B. saures Bier, alte Weiber) und andere Uebel, Patrone der Elemente und Thiere (3. B. für Schafe: Lupus (!) von Seno), endlich Patrone der Länder und Städte, mit welchem eine schöne Uebersicht gewährenden Abschnitt der reiche Inhalt dieses steigigen Buches abschließt, aus dessen Gebrauch ein Nutzen nach verschiedenen Seiten hin für die Kunst wie für Geschichte und deren Hülfswissenschaften zu ziehen ist, das wir aber vor allen Dingen in der Hand derjenigen Künstler und Kunstfreunde sehen möchten,

welche sich nicht nur um äußeres Kennenlernen, sondern auch um ein eingehendes Verständnis des in der künstlerischen Kunst Vorhandenen bemühen. V. V.

* **Wiener Neubauten.** Unter diesem Titel erscheint im Verlage von Lehmann & Wegel in Wien ein mit Text begleitetes Kupferwerk, welches die moderne Baukunst Wiens in ihrem ganzen Umfange scharfsinnig darstellen soll. Die erste Serie des groß angelegten Unternehmens, von welcher bis jetzt zwei Lieferungen (16 Tafeln mit vier Seiten Text) vorliegen, ist ausschließlich dem Privatbau gewidmet, welchem besonntlich bei der Neugestaltung Wiens das erste Wort zufiel und welcher, abgesehen von seiner künstlerischen Bedeutung, namentlich für den praktischen Zweck des Werkes, dem ausführenden Architekten und Baumeister eine Reihe muster-gültiger Vorbilder zum Studium darbieten sich als besonders ergiebig erwies. Hinten diese erste Serie, woran wir nicht zweifeln, in den betreffenden Kreisen beifällige Aufnahme, so soll eine zweite Serie der inneren Dekoration der Wohnräume, eine dritte endlich den eben jetzt erhebenden Monumental-bauten Wiens, dem Rathhaus, dem Parlamentsgebäude, der Universität, den Museen, der Akademie, sowie den kirchlichen Neubauten der Stadt gewidmet werden. Wenden wir uns zunächst die bisher angegebenen Lieferungen der im Erscheinen begriffenen ersten Serie zu, so finden wir darin vorzugsweise solche Bauten publicirt, welche bisher noch nicht in den Bauzeitungen veröffentlicht waren; den Anfang macht das schöne Adelige Kasino von Schwendner ein; es folgen dann zwei prächtige Wohngebäude der Architekten Schachner und Tischler; den Schluß der zweiten Lieferung bildet ein Familienhaus im besten Renaissancestil von Grass und Böhler. Für die nächsten (alle zwei Monate erscheinenden) Hefen sind Bauwerke von Herzel, Hasenauer, Statler, Hanke, Lieb, Schmidt, Sturm, v. Fischer u. A. angeführt. Besonders zu rühmen ist die solide und schöne Ausstattung des Werkes, dessen künstlerische Ausführung in die Hände des berühmten Kupferstechers S. Obermayer in München gelegt ist. Wir hoffen, daß es diesen Bemühungen gelingen wird, uns ein Atelier für Architekturstudien dauernd zu begründen, welches den glänzenden vorerwähnten Publicationen der Franzosen etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen kann. Die Herausgabe des Werkes besorgen Professor Dr. v. Löbnow und Architect E. Tischler.

Retroslog.

Theodor Hildebrandt, einer der berühmtesten Maler der Düsseldorf'schen Schule, ist an einem längeren Gehirnleiden den 29. September in Düsseldorf gestorben. Er war am 2. Juli 1804 in Stettin als Sohn eines Buchbinders geboren und sollte dessen Geschäft erlernen, wandte sich aber bald der Kunst zu und bezog 1820 die Akademie in Berlin. Hier verlebte er viel mit Ludwig Devrient und dessen vielen Freunden, die ihn für die Meisterwerke der dramatischen Literatur, besonders Shakespeares zu begeistern wußten, was von wesentlichen Einfluß auf die Wahl der Stoffe zu seinen Bildern wurde. 1823 ward er Schüler Wilhelms von Schadow, dem er 1826 nach Düsseldorf folgte, wo Hildebrandt bald zu den gefeiertesten Künstlern zählte und, als die Schülerzahl der Akademie stets zunahm, bereits 1832 als Hülflehrer und 1836 nach dem Tode des Professor Kolbe als ordentlicher Lehrer der Malklasse mit dem Professortitel angestellt wurde. Erst vor wenig Jahren trat er in den Ruhestand. 1829 bereiste Hildebrandt in Gesellschaft Schadows die Niederlande und im folgenden Jahre Italien, wo er eifrig den Kunststudien oblag. Namentlich zogen ihn die Meisterwerke der niederländischen

Schule mächtig an und dienten ihm zum Vorbild bei den eigenen Schöpfungen. Deshalb ging er später noch oft nach Belgien und Holland, wo er zu den bedeutendsten Künstlern in freundschaftliche Beziehungen trat. Auch besuchte er Paris, was früher noch zu den Ausnahmefällen gehörte. Hildebrandt führte ein glückliches Künstlerleben, heiter und sorglos, geehrt und gefeiert, gern gesehen und beliebt bei Allen, die ihn kannten — bis zu Anfang der fünfziger Jahre eine unheilvolle Wundung eintrat. Der treffliche Maler wurde von einem Gemüthsleiden befallen, das ihm für längere Zeit den Pinsel entwand, und als er nach seiner Genesung ihn wieder ergriff: da malte er zwar noch einige Bilder und Porträts — aber keines der Bilder erreichte seine früheren Leistungen, und seine Schöpferkraft verrieth eine stete Abnahme, so daß seine letzten Arbeiten völlig werthlos erschienen. — Hildebrandt schlug, von den Düsseldorf'schen Künstlern zuerst völlig selbständig, die realistische Richtung ein. Er legte das Hauptgewicht auf die coloristische Wirkung bei möglichst getreuer Wiedergabe der Natur, die er in allen ihren Feinheiten aufzufassen und mit höchster Genauigkeit darzustellen bestrebt war. Hierdurch gelang es ihm auch, besonders als Bildnißmaler Hervorragendes zu leisten; seine Charakteristik ist namentlich bei männlichen Portraits überaus rühmendwerth. Seine größeren Compositionen haben meist einen lyrisch-romantischen Zug. Sie beschränken sich fast immer auf die Darstellung ruhiger Zustände. Wohl berechnete Gegenstände und ein angenehmer Fluß der Linien müssen für den Mangel idealen Schwunges und silboller Größe entschädigen. Hildebrandt's Werte haben durch zahlreiche Vervielfältigungen in Kupferstich und Lithographie eine weite Verbreitung gefunden. Seine ersten Bilder, Faust und Megistophelles (1824), Erskun und Gretchen im Kerker (1825) und König Lear und seine todt Tochter Cordelia (1826) waren bereits in Berlin entstanden; aber erst in Düsseldorf begann der erfolgreiche Aufschwung seines Talents, der fast in jeder neuen Schöpfung Fortschritte wahrnehmen ließ. Wir nennen Romeo und Julia (1827), im Besitz des deutschen Kaisers, — Tancréd und Clorinde (1828), gestochen von Oidernann, — Warnung vor der Wasser-nixe, (Lithographirt) 1830, — Judith und Holofernes (1830), Eigenthum des Herrn vom Rath in Köln, — denen sich nach seiner Rückkehr aus Italien die folgenden angeschlossen: Der Krieger und sein Kind (1832), im Besitz der Nationalgalerie in Berlin und durch Mandel's schönen Stich allgemein bekannt; — Die Märchen- Erzählerin (1832), ein sehr effectvolles Nachstück, welches er für den Dr. Lucasius in Halberstadt malte und für den Fürsten von Wied wiederholten mußte, lithographirt von Veder; — Der fränk'sche Herr (1833), im Besitz des Herrn von Krause in Pommern und ebenfalls lithographirt, ein Bild, welches viel Aufsehen, aber auch einen lebhaften ästhetischen Principienstreit erregte; — Vier singende Chornaben in einer gotischen Kirche (1834), angekauft vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und lithographirt von Veder, — und endlich: Die Ermordung der Söhne König Eduard's IV. von England (1836), gestochen von Knolle und lithographirt von Zengen. Dieses Werk, welches die dargestellte Begebenheit genau nach der Erzählung Shakespeares in der ersten Scene Richard's III. schildert, darf wohl als Hildebrandt's be-

rühmteste Schöpfung gelten, die durch den Vergleich mit dem Bilde von Paul Delarocbe, welches denselben Gegenstand in ganz anderer Auffassung behandelt, noch erhöhtes Interesse beansprucht. Während der französische Künstler die Kinder in ängstlicher Erwartung auf dem Bette sitzend darstellt, zeigt der Deutsche sie, der Dichtung folgend, im tiefsten Schlafe liegend und erreicht dadurch einen überaus wirkungsvollen Gegensatz zu den finstern Gestalten, die den Nord gerade vollenheben wollen, was den Eindruck wahrhaft ergreifend macht. Das Gemälde, welches mit der liebevollsten Sorgfalt durchgeführt ist, fand eine so günstige Aufnahme, wie sie selten einem Kunstwerk zu Theil geworden ist. Der Künstler hat es zuerst in kleinem Format für den Grafen Razynskt und dann in Lebensgröße für den Domherrn Spiegel gemalt, sowie nochmals in kleinerem Maßstab für den Prinzen August von Preußen. — Der Weihnachtsabend (1840), Eigentum des Kaisers von Rußland, war wieder ein hübsches Nachstück; — Der Empfang des Cardinals Wolsey im Kloster (1842), im Besitz des Königs von Preußen, schloß sich eng an die Erzählung Chateaufear's in Heinrich VIII. an, ohne aber lebhaftes Interesse wach zu rufen; — Doge und Tochter (1843) und Judith (1844) wurden von den Kunstvereinen von Ettettin und Braunschweig erworben; — Eine Brief lesende Italienerin (1845), gestochen von Boigt, hat Hildebrandt später mehrfach wiederholt; Othello, der dem Drabant und der Desdemona seine Lebensgeschichte erzählt (1847) gehört wieder durch lebendige Auffassung und vortreffliche Ausführung zu des Meisters besten Bildern und ist gestochen von Knolle. Für den Konjul Böler in New-York in Lebensgröße gemalt, gelangte es später in den Besitz des Herrn Euard Schulte in Düsseldorf, dessen permanente Kunstaussstellung dadurch einen werthvollen Schmuck erhalten hat. Eine kleinere Wiederholung (1848) gehört dem deutschen Kaiser; — König Lear, der bei Cordelien's Anblick aus dem Wahnsinn erwacht (1851), eine große figurirende Komposition, war ebenfalls Eigentum des Konjuls Böler; — Julia, den Schlaftrunk nehmend (1853), Arthur und de Burgh aus Chateaufear's „König Johann“ (1855) und Cordelia, den Brief an Kent lesend (1859), im Besitz der Galerie in Christiania, dürfen wohl als seine letzten einigermaßen beachtenswerthen Arbeiten gelten; doch zeigen die drei letztgenannten bereits eine Abnahme seiner Darstellungsgabe. Hildebrandt malte im Jahr 1850 eine ausgezeichnete Kopie des heiligen Franziskus von Rubens im Antwerpener Museum, die sich in der Akademie zu Düsseldorf befindet. Die sächsische Gemälde-Galerie dafelbst besitzt auch sein vorzügliches Portrait des belgischen Malers Baron Wappers, und von seinen sonstigen Bildnissen haben wir noch besonders hervorzuheben diejenigen der Prinzen Albrecht, Friedrich und Georg von Preußen, der Minister Graf Anton Etollberg-Wernigerode und von der Seydt und des russischen Staatsraths von Jontkowsky, wels letzteres der Künstler für die Herrscher von Preußen und Rußland zu wiederholen hatte. Ohne auf Idealisierung auszugehen, stellt Hildebrandt die gemalte Gestalt so charakteristisch und lebenswahr dar, daß die Ähnlichkeit oft geradezu überraschend genannt werden muß. Während sein Freund und Genosse Carl Sohn, der ihm 1867 im Tode vorangegangen, als der berühmteste Frauen-

maler der Düsseldorf'scher Schule galt, erzeute sich Hildebrandt desselben Rufes bezüglich männlicher Porträts, und es ereignete sich deshalb häufig, daß in Familien Ersterer die weiblichen, Letzterer die männlichen Angehörigen zu malen beauftragt wurde.

In Folge seiner langjährigen Wirksamkeit als Lehrer an der Akademie zu Düsseldorf gehört ein großer Theil der Künstlerchaft, darunter viele der jetzt berühmtesten Meister, zu seinen Schülern, von denen jedoch kein Einziger geradezu in seine Fußstapfen getreten ist. Neben seiner künstlerischen Thätigkeit widmete sich Hildebrandt auch eifrig dem Studium der Entomologie, und seine Sammlung, die er fortwährend bereicherte, fand die Anerkennung von bedeutenden Fachgelehrten. Musik und Literatur liebte er ebenfalls in hohem Grade und war mit vielen hervorragenden Vertretern derselben früher eng befreundet. — Hildebrandt war Ritter des preussischen rothen Adlerordens und Mitglied der königlichen Akademie der bildenden Künste in Berlin.

Sein Name wird mit der Entwidlungsgeschichte der Düsseldorf'scher Schule unauflöslich verbunden bleiben, zu deren raschem Emporköhlen seine Werke in wirkungsvollster Weise beigetragen haben.

Worig Brandart.

Kunstgeschichtliches.

Bei den Ausgrabungen in Herculanum hat man kürzlich einen interessanten Fund gemacht; es ist dies die Büste einer jugendlichen Frau in natürlicher Größe ganz aus Silber. Die Statue ist vortrefflich erhalten. Anfangs glaubte man, eine der Dionys-Figuren vor sich zu haben, wie man deren häufig findet; die Erbschichten hatten in Verbindung mit der Oxydation des Metalle eine eigene dunkle Färbung gegeben. Bei dem Transporte nach dem Museum hier die Farbe indes einem der Beamten auf, er schabte die Kruste ab und das Silber zeigte sich rein und bald ganz hell. Die Büste wiegt 29 Kilogramm.

Personalnachrichten.

Baurath H. Hügel wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung der Kunstindustrie vom Münchener Kunstgewerbeverein zum Ehrenmitglied ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. In der Ausstellung von Bismeyer & Kraus haben wir jüngst ein großes Schlachtenbild von Emil Häntel, welches alle bisherigern Werte dieses strebenden Künstlers übertrifft. Die ungemein lebendige Komposition gab die dargestellte Situation mit großer Anschaulichkeit wieder, und das Aelster zeichnete sich durch kräftige und naturalistische Wahrheit vortheilhaft aus, ohne bei all den grellen Farben der verschiedenartigen Uniformen dünn oder unruhig zu werden, so daß der Gesamteindruck eine höchst günstige Wirkung hervorbrachte. Das Bild illustirt das Eindringen des preussischen ersten Garde-Dragoon-Regiments in ein französisches Quartier in der Schlacht bei Mars la Tour, wobei der Rittmeister Prinz Kest, der die Hauptfigur bildete, den Dehnbreit findet. Der Zuschauer befindet sich inmitten der Franzosen und überblickt so den ganzen Ansturm der Kavallerie, die mit muthvoller Todesverachtung in die feindlichen Reihen stürzt, wobei sich ein außerordentlich reichthum interessanter Einzelmotive zeigt, die bei der scharfen Charakteristik der beiderseitigen Truppen dem Ganzen einen erhöhten Werth verleihen. Das Bild ist im Auftrag des Obersten, Prinzen Heinrich VII. von Reuß in Bonn gemalt, der seinem geliebten Bruder damit ein schönes künstlerisches Denkmal gestiftet hat. — Andreas Achenbach stellte mehrere Maurelle aus, die einen neuen Beweis für die vielseitige Gabe dieses

Meisters geben. Theils Landschaften, theils Seckelre oder Kirchen-Interieurs, überrastete sie durch die außerordentliche Feindschaft der Farbe und die virtuose Behandlung, so daß sie den Delibären Achenbach's vollkommen ebenbürtig erschienen. J. W. Freyer, einer der ältesten hiesigen Künstler, brachte ein Stillleben von der bekannten minutiösen Ausführung, in der sich nicht die geringste Abnahme seiner Kraft wahrnehmen ließ, worüber wir uns um so mehr freuen, als die kleinen Fruchtstücke dieses kleinen Meisters (er ist bekanntlich ein Jüngling) zu den besten Leistungen ihrer Gattung gehören. — Ein ergreifendes Motiv brachte Nientowsky zur Aufzeichnung. Er zeigt uns den Abchied eines einberufenen Landwirthes, der sich schweren Herzens von Weib und Kind trennt. Die Gattin ist weinend auf den Stuhl gesunken und hält die Hand des Scheidenden fest umklammert, der einen letzten Blick auf das schlafende Kind wirft, welches abgenommen in seinen Bettsack liegt. Durch die geöffneten Thüren sieht man die abziehenden Truppen und der hereinbringende Fidelephem des abziehenden Morgens bildet einen wirkungsvollen Gegensatz zu der Lampenbeleuchtung des Zimmers. Die Figuren sind vortreflich charakterist, die Zeichnung äußerst verständlich und mit poetischer Auffassung wiedergegeben und auch die Malerei ist lobenswerth; es darf das schöne Bild daher als ein wichtiges Seitenstück zu Meuniers, Nenters der Sicilien gelten und wird gewiß überall dieselbe glänzige Aufnahme finden. — Fritz Weber, ein Bruder von Gust Weber und gleich diesem ein Schüler Neubemann's, stellte einen großen Karton aus, der ein bezauberndes Talent für bildliche Darstellungen offenbart. Er schildert den Tod der Sophonisbe, die in den Armen Maffinfa's entseelt am Boden liegt, von ihren klagenden Frauen umgeben, während im Hintergrunde Scipio mit keinem Gefühle erliegt, um die besiegte Königin zum Triumphzug abzuführen. Die Gestalten zeigen eine eble Auffassung, die Komposition baut sich in schönen Linien stufen auf. — In der Ausstellung von Ewald Schulte befanden sich fünf auf einander zwei große italienische Parlamentskatheden mit Fontainen in Abendbeleuchtung von Demast Achenbach und von seinem Schwager Albert Stamm, die beide große Vorzüge und bei vieler Aehnlichkeit in Motiv und Darstellung doch auch viel Verschiedenes hatten, je nach der eigenartigen Begabung der Künstler. Auf der Achenbach'schen Parlamentskathedon stürzte ein einmüthiges und allzufröhliche Farbe des Gemäldes, wegen Berührung und Baumschlag verhänglich wirkten. — Albert Kändler brachte ein großes figurenreiches Gemälde „Kriegsbeute auf der Piazza“, welches in der Komposition und der lebendigen Auffassung gut individualisierter verschiedener Stände sehr zu loben war; doch wurde der Eindruck durch die blaue Farbe des Hintergrundes etwas beeinträchtigt. — Ein Porträt des Fürsten von Schaumburg-Lippe von F. Schäfer lagte uns weit weniger zu, als frühere Bildnisse dieses talentvollen Künstlers, da es wieder jene unglückliche Schwärzmarke zeigte, die wir gerade bei Porträts besonders bedauerlich finden. Deso rühmtenwerther erschienen und begaben zwei Bildnisse von Richard Sohn, ein Soldatenoffizier und seine Gemahlin, von denen namentlich das letztgenannte überaus anmuthig und wirkungsvoll war. Auch das Porträt eines einfachen Mädchens von E. Ederer haben wir mit Auszeichnung hervorzuheben; es gemahnte einmüthig an die Studentin von Knaus, ohne dadurch an selbständiger Auffassung einzubüßen.

△ Der Besuch der Vorkausausstellung der Münchener Künstler im Ausstellungsgelände auf dem Königsplatze gewährt dem, der mit den Leistungen der Münchener Schule nicht näher bekannt ist, keinen richtigen Einblick in dieselbe. Erklärt es sich auch leicht, daß eine Ausstellung, von der keine Jutz Arbeiten zurückweist und zurückweisen darf, weil es sich in erster Reihe um die Abgabemöglichkeit handelt und geistige Momente erst in zweiter Linie in Frage kommen, manches Unbedeutende enthält, so muß doch der Eindruck einer Ausstellung, die im Durchschnitte nur Arbeiten dieser Art bietet, ein betrübender sein. — Man hat Jahrzehnte hindurch Alles gethan, was den Geschmack des Publikums vorzubereiten konnte, hat ihm so lange große Stoff vorgelegt, bis es in Ermangelung besserer zugriff und schließlich Erhoben daran fand. Man vermag aber gar sich doch den Anschein vergehen zu haben, daß die moderne Kunst einen anderen Zweck hat, als zur Augenweide zu dienen und ein anderes Ziel, als der Photographie Kon-

turen zu machen, daß die Idee des menschlichen Antlitzes eine höhere Bedeutung haben als ein Sammelstück oder eine Lektüre. Und das hat denn natürlich seine Früchte getragen. Der Künstler, der verkaufen will und muß, mag jetzt zusehen, wie er sich mit dem Publikum abfindet, das er und seine Genossen sich selber gebildet haben. Aber das ist es nicht allein, was nunmehr berührt. Wer nur halbwegs mit den Verhältnissen vertraut ist, weiß, wie sich die Kunstwirkungen des Wiener, Berliner und des nordamerikanischen Krachens in Künstlerkreisen noch heute fühlbar, sehr fühlbar machen, und da weiß man denn in der That nicht, was man davon denken soll, wenn Walter ohne Namen für durchaus untergeordnete Leistungen Tausende fordern. Und dann in einer Stadt, in der der bedeutendste Kunsthändler noch vor wenigen Wochen einen Theil seines Dienstpersonals entließ, weil er dieselben in Folge verminderter Beschäfte nicht mehr bedarf. Heißt das nicht dem Publikum Sand in die Augen streuen, um nicht ein schärferes Wort dafür zu gebrauchen? Charakteristisch für den Geist, der in der Vorkausausstellung vertretenen Münchener Kunst ist, daß sich in derselben nur zwei historische Welter sind, das eine von dem kürzlich bei einem Ausfluge auf den Vesuv am Heringslag verstorbenen Frieber. Spangenberg, das andere von Ewald Schulte. Beide scheinen zum ersten Inventar der Vorkausausstellung zu gehören, waren dafelbst schon in den Vorkausen zu sehen und werden voraussichtlich darin auch noch in den künftigen Jahren zu sehen sein. So theilen sich denn das Genre in seinen verschiedenen Richtungen und die Landschaft in die überfüllten Säle des Ausstellungstalles. Es kann nicht fehlen, daß man darunter gar manchem bekannten Bilde begegnet und diese jährliche Begegnungen befähigen gerade, was eben über die normalen Verhältnisse gesagt worden. Der Kunstmarkt hat nicht minder seine „Kreife“ wie der Wuchermarkt. Davon weiß gar mancher Maler ein Lied zu singen. Dieser Kreife ist jumeist schon bei anderer Gelegenheit Erwähnung gegeben, und sie können deshalb hier füglich außer Betracht bleiben. Bei den meisten Exponirten kann man die Ueberzeugung gewinnen, daß der Münchener Schule im Allgemeinen das Verständnis für die Bedeutung der Komposition abhanden gekommen ist, oder daß sie auf dieselbe weniger Werth legen zu dürfen glaubt, als die Meister der alten Schule. Nur eine kleine Anzahl von Künstlern, an ihrer Spitze der treffliche Hugo Kaufmann, der auf der Ausstellung mit ein paar schätzbaren kleinen Bildern erschien, macht hiervon eine rühmliche Ausnahme. Außer ihm wären noch Max Kallmayer („Abdich“, „Müllerspiel“ und „Spaltenpiel“), E. Kronberger („Weim Taufmanns“) und Steiner („Unter der Linde“) zu nennen. In ihren Bildern zeigt sich ein tüchtiges Streben, das freilich noch manche Hindernisse zu überwinden hat. Was Steiner anlangt, so scheint er sich sehr Knaus zum Vorbild gewählt zu haben, wenigstens erinnern einzelne seiner Figuren sehr lebhaft an des genannten Meisters „Gothens Dochter“. Kerer's „Wassirende Dame“ macht durch Mann der Zeichnung und Zartheit der Töne dem Künstler alle Ehre, und Greenwed's hat in seinem „Der Herr Bildhauermeister“ im Kostume des hiesigen Jahrhunderts einen höchst glücklichen Griff. Derselben Zeit hat Daxl, dessen „Jünger Virtuole“ schon früher als eine hervorragende Leistung bezeichnet ward, den Stoff zu seinem kleinen Bilde „Begeisterung für's Kriegsbildhauerwerk“ entnommen, dessen Hauptpersonen mit Meisterhaft charakterisirt erscheint. Puccini erweist sich in seinen „Soldaten in der Schenke“ und „Ein Reiter“ als ein begabter Schüler des trefflichen Wilhelm Diez. Nur wäre ihm zu wünschen, daß er seinen Meister mit mehr Freiheit nachahme. Der Feinbild Kerer's nähert sich E. Zeiler in seinem schön gemalten Bilde: „Weim Tuchbändler“, während Faust sich im Absonderlichen gefalle und nicht frei ist von Reminiscenzen an eine frühere Arbeit Hans Malari's. Was aber ist bei diesem Eigenart gewesen, wird beim Nachabwurz nur hoben Manier. Am freiesten davon ist er in seinem Studienpfe (Plentius) geblieben. Ein anderer Nachahmer ist Haber zu Kant. Aus der Welter'schen Schule hervorgegangen, steht er recht sein Ideal in Bildn. Des letzteren Landschaft mit dem Trupp rotgekleideter Reiter auf weißen Pferden und dem schwarz blauen Hintergrund erscheint uns die Verwirrung eines an sich genial angelegten Künstlers, die nicht ausbleiben konnte, seit er sich, von Schmeichlern umgeben, ein auf's

Höfste beklagenswerthen Selbstmord nicht über seinen Werth, denn der steht unbedingt außer Frage, sondern über die Nichtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges täufelte. Es ist in dem meisten Wesen Seltius, etwas, das unwillkürlich an Gräbe erinnert, der daran zu Grunde ging, daß er nicht lernen konnte, sich zu befranken. Am bedeutendsten ist in der Verlassenschaft ohne Frage die Stärke der Münchener Schule, die Landtschaft, vertreten. Da sind J. Lange, Heinel, Willroder, Heilmair, Meizner, Carl Ebert, der verklärte Frh. Dambberger, Mich. Zimmermann, Seb. Schleich, Windmaier, Stabemann, Theob. Her und Andere, deren Namen seit Jahren guten Klang hat, neben Wenigerbekanntem theils mit einem, theils mit mehreren Bildern vertreten. Von den Neuzen wären Knipold Kauffner, P. Weber, Hoff und Maledi zu nennen, der letzte freilich nur darum, weil es ihm gelungen, dem vielbekanntem Gienesse einen völlig fremdartigen Charakter aufzudrücken. Auch von einem mir bisher ganz unbekannt gebliebenen Bildhewermann sah ich eine recht hübsche Arbeit und außerdem das auch Bild. Rößl sein seines Studium der Natur wie der alten Meister in einem Bilde „Partie bei Daphn“ trefflich verwendet. Die Marine vertrat Moller's Plauder ganz allein. — Von den Architekturmalern betheiligte sich Ebbard mit einer „Ansicht von Venedig“ und Neubert mit einer „Straße in Sermonie am Gardale“, während von den Bildhauern H. Billebois durch eine „Vorelei“, Schillinginger durch eine Thiergruppe „Eindruck des Fuchses in das Hühnerhaus“ und Gifler durch Kopien von Münchener Kunstern tüchtig vertreten waren.

△ In den Räumen des Münchener Kunstvereins war in den letzten Wochen nicht viel Bedeutendes zu sehen. Nur wenige Arbeiten erhoben sich über die Stufe der Mittelmäßigkeit. Recht anmuthig gebildet war Keerle's „Im Blumenregen“. Keerle, der das Rococo-Gente mit Vorliebe kultivirt, hat darin seine Kollegen, welche derselben Richtung folgen, deshalb überflügelt, weil er begriff, daß das Rococo allein nicht ausreicht, eine bestimmte Kulturperiode zu kennzeichnen. In der Zeit der Poudabere trug man sich nicht blos anders als in unsern Tagen, sondern man bewegte sich, dachte und fühlte anders. Und nur der Künstler erreicht sein Ziel, der diese Charakteristika nach Innen und Außen giebt. Der Reichthum war mehr als eine bloße Erfindung der Mode, er war das notwendige Ergebnis der Denk- und Empfindungsweise einer ganzen Kulturperiode, und die Bewegung eines Kosmos mit der Alltagsperiode und dem Salomiergebend unterschieden sich wesentlich von denen seiner Standesgenossen in Sachpalast und Pantalon. Was nun Keerle's erdichtetes Bildchen betrifft, so würde es mit seiner freien Konzeption und eleganten Durchbildung jede Galerie schmücken. Streitt's „Wandernde Zigeuner“ gaben das Freundliche der Erscheinung dieser europäischen Nomaden in charakteristischer Weise wieder und Aug. Geiß's „Mittenberg am Rhein“ ließ uns von Neuem den frühen Zeinraum dieses reichbegabten Künstlers bebauern. — Nicht ohne überes Interesse war auch eine Anzahl von Photographien der Berliner photographischen Gesellschaft nach Bildern von Münchener Künstlern wie Gabr. Max, Grillner u. A., sowie nach den geistvollen Porträts des kaiserlichen Kronprinzen und der Kronprinzessin von Deutschland, welche Herr v. Angeli kürzlich in Berlin malte.

Vermischte Nachrichten.

△ Münchener Glasmalerei. Der kgl. Hofglasmaler Fr. Kav. Zettler stellte kürzlich in München ein Kündenfenster für Melkourne in Australien aus, dessen herrliche Komposition; die Simmelarbeit Christi eine nicht unbedeutende Arbeit des Meisters ist im ist, während der reichbegabte Architekt Hofmann die ornamentalen Theile entwarf. Erscheint die Arbeit auch im Ganzen als eine vorzügliche, so muß doch die Verwendung von Ueberlanggläsern mit verschiedenen Abtönungen derselben Grundfarbe als eine dem Geiste der alten wiedererwachten Kunst widersprechende Aenderung getadelt werden. Die Kisten bedienten sich nur solcher Ueberlanggläser, welche aus ihrer Oberfläche die Grundfarbe in durchweg gleicher Stärke zeigen und beweisen, daß das Schwarzbleibendständig ansteigt, wo es gilt, den Ton zu vertiefen. Die Unverwundbarkeit der eben erwähnten Ueberlanggläser für

diesen Zweck zeigte sich an ein paar Stellen des Fensters, wo Gewändertheile viel zu hell im Ton gerieten. Davon abgesehen konstatirt ich mit Vergnügen, daß die Zettler'sche Kunst mit Eifer strebt ist, wieder zu jenem alten Euhem der Glasmalerei zurückzukehren, welche vor allem die dekorative Wirkung im Auge hat, das Leppigewebe mit seinen kräftig neben einander gesetzten Farben von Ausgangspunkte nimmt und demselbe gewisse dominante Farbenabstufungen vermeidet, dieselben vielmehr nach Art des Relief in seine zertheilt und so jenes an das Kaleidoskop erinnernde farbige Kitzeln hervorbringt, das den alten Glasmalereien ihren unvergleichlichen Reiz verleiht.

J. P. R. Der Bildhauer Gaetano Barzaghi in Mailand arbeitet gegenwärtig an dem Relief der Reiterstatue, welche seine Kaiserliche dem Gedächtniß Napoleons III. errichten will. Derselbe stellt Napoleon in dem Momente dar, in welchem er in Mailand einzieht, und ist im Ausdruck und der Bewegung so dargefallen, als hätte er den empfindlichsten Beifall der Mailänder entgegen. Die Statue wird das Maß der naturalischen Größe nicht überschreiten und in Bronze ausgeführt werden, während die Basis aus Marmor mit Basreliefs geschmückt werden soll.

* Eine wichtige Erfindung. Dem Kaufmann Fr. Walz in Pörsheim und dem Formator des kgl. National-Museums in München, J. Kreittmayr, wurde vom bayerischen Ministerium ein Privilegium verliehen für eine von Ehemer erfundene Substanz, welche gleichzeitig als ein verbessertes und vereinfachtes herochromisches Schreibrohr dient. Nach einem aus vorliegenden Querschnitten des Prof. Dr. Feidinger in München sind die Materialien, welche für Abgüsse verwendet werden, durchaus unmetallische Natur und geben, vermischt, eine sehr feste, harte, weiche Masse, welcher durch Hölzern ein sehr hoher Glanz verliehen werden kann. Derselbe eignet sich daher in vorzüglichem Grade zur Herstellung von solchen Gegenständen, wozu man gewöhnlich Gyps oder Cement verwendet, z. B. in Ornamenten, Medaillons, Figuren u. dergl. Aus dieser Masse lassen sich Gegenstände von beliebiger Feinheit und Qualität herstellen, welche auch der Luft und dem Regen Widerstand leisten. Als Walzgrund von herochromischen Bildern erlangt die Masse eine sehr große Härte und Festigkeit, hält sehr fest sowohl auf Stein, Cement, Glas, Thonplatten, als auch auf Papier und Holz und hat den großen Vorzug, daß sie brennend weig ist. Ebenso wie Baumrante und Pressen können auch Wandbilder durch dieses chemische Mittel unzerstörbar durch Feuer und Wasser gemacht werden. Endlich hat sich bei wiederholten Proben im Münchener Hoftheater das Mittel auch bei leichten Gasseifen und Dekorationsleimwand als sicherer Schutz gegen Feuer bewährt; selbst in einem durch Gas intensiv angezündeten Feuer zeigten sich die mit dem Mittel imprägnirten Stoffe als unverwundlich.

* Kloster Paulinelle. Der Fürst von Schwarzburg-Studelsdorf ließ in diesem Frühjahr die Fundamente der abgebrochenen Mauer des Klosters Paulinelle frei legen. Die Deutsche Bauzeitung giebt in ihrer Nr. 71, S. 287 eine beachtenswerthe Skizze der Resultate dieser Ausgrabung.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Stiche.

Veronese, P., Die Anbetung der h. drei Könige, gest. v. X. Steifensand. gr. qu. Fol. (3/4 u. 7/2 C.) Kunstvereinsbl. f. d. Rheinland und Westfalen zu Düsseldorf. (H. Vogel in Leipzig.)

Photographien.

PHOTOGRAPHIEN NACH GEMÄLDEN MODERNER MEISTER. Nr. 558. F. Paulsen; Der Liebessbrief. 559. Waldenstille. 561. A. Borchmann; Goethe in Sessenheim. 562. G. Giuliano; Glückliches Zusammentreffen. 562. H. J. Sinsel; Die Geburt Christi. 563. R. Boyachlag; Seifenblasen. 564. Fr. Sonderland; Intermezzo. 65. Die kgl. Delinquenten. 66. W. Sobn; Fland. Hansfrau. 67. A. Rotta; Reisende Künstler. 69. J. Leisten; Nach dem Begräbnis. 70. A. Braith; Heimkehrende Kälberherde. 71. C. Böker; Die theure Hölzleuchter. 72. B. Vantier; Am Kran-

keubette. 73. Meyer von Bremen: Liebesbotschaft. 74. C. Laach: Erster Unterricht. 75. Am Waldesrand. 76. C. Mücke: Die kl. Popita. 77. E. Grätzner: Kullmeisters Frühstück. 78. Stillvergnügt. 79. C. Hoff: Der gute Onkel. 81. Fr. Voltz: Heerde am Staruberger See. 82. K. Ekwall: Zehn Minuten Aufenthalt. 83. A. Holländer: Madonna della Saggiola, nach Raffael. 84. F. Hiddemann: Coupé I. Glasse. 86. W. Amberg: Am See. 87. L. Kuas: Der Freibenter. 88. G. Richter: Cornelia Richter. 89. Vaterfreude. 91. A. Corradi: Veneziana. Gondelscene. 92. C. Kiesler: Studienkopf. 93. P. Spangenberg: Der Liebesbrief. 94. W. Hasemann: Die Geschwister. 95. O. Hernemann: Behüt' Di Gott. 96. H. Leinweber: Dein ist mein Herz! 97. F. Bockelman: Heimliche Strike. 98. Ein ungeladener Gast. 99. Streckler: Auch ein Kindermärchen. 600. Neide: Charon und Psyche. 1. C. Becker: Der Lautenspieler. 2. F. Geertz: Der Fliegenfänger. 3. P. Keerle: Ein kleines Malheur. 4. Alb. Bauer: Pompejan. Interieur. 5. C. Burmeister: Scene aus dem Bauernkriege. 6. E. Kolitz: Auf dem Rückzuge in der Gegend von le Mans. 7. A. Holländer: Im Garten. Versch. Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Correggio, Kopf der Leda mit dem Schwan. (Museum in Berlin.) Phot. nach d. Zeichnung v. A. Oelkers. Fol. (40 u. 32 C.) Versch. Formate. Berlin, Krause & Co.

— **Kopf der Io.** Phot. nach d. Zeichnung v. A. Oelkers. Fol. (40 u. 32 C.) Dögl. Ebd.

Thorwaldsen's Reliefs. 24 amerik. Photographien in Rund. (1. Thorwaldsen's Brustbild; 2-5. St. Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes; 6. Gerechtigkeit; 7. Weisheit; 8. Trone; 9. Kraft; 10. Gesundheit; 11. Unbeständigkeit; 12-15. Feuer, Wasser, Luft, Erde; 16-19. Frühling, Sommer, Herbst, Winter; 20. Nacht; 21. Morgen; 22. Liebesgott; 23. Fruchtsammler; 24. Weinpresse.) Fol. (41 C.) Ebd.

Kupfer- und Holzschnitt-Werk.

Münchener Bilderbogen. 26. Buch. In Holzschnitt nach E. Ille, Oberländer, T. E. Resenthal etc. gr. Fel. München, Braun & Schneider.

Die Dresdener Galerie in Photographien nach den Orig.-Gemälden. Besprochen v. Jul. Häbner. 1. Bd. (30 phot. Bl. nach Zeichnungen u. 30 S. Text.) Fol. Eleg. Lwdbd. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Der Teufeltanz in der Marienkirche zu Lübeck,

S. Photogr. v. J. Nöhring, nach Zeichnungen v. C. J. Milde, qu. 8. Lübeck, Kaibel.

Collinet en Loran. Verzammlung der Overbliffaels onzer nationale Kunst der XI. tot de XVIII. Eeuw. 1. Jaarg. 1873. (70 lith. Bl.) Fol. (Brüssel.) Berlin, Wasmuth.

Hettner, H. Der Zwingler in Dresden. Mit 16 Lichtdrucken v. Römmler & Jonas. gr. Fol. In Mappa. Leipzig, Seemann.

Jacobsthal, E. Grammatik der Ornamente. Nach d. Grundsätzen v. K. Boetticher's Tektonik d. Helonen bearb. u. mit Unterstützung d. Königl. Prouss. Ministeriums f. H. u. G. herausgeg. 1. u. 2. Hft. (à 20 Bl. in Tendr.) gr. Fol. Berlin, Springer'sche Buchhandlung.

Raffael's Loggien im Vatican zu Rom. (28 phot. Bl. v. G. Böttcher in München.) Fol. In Mappa.

Vollweider, J. Sammlung von Landschafts-Studien auf Thon. Als Folge zu des Verfassers Schirmerstudien. 1. u. 2. Hft. (à 6 lith. Bl.) Fol. Karlsruhe, Veith.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germ. Museums. No. 9.

Wolfgang Eisen und Wolfgang Münter. — Ein Malgellein vom 16. Jahrh.

Bücher für Kunstgewerbe. 9. Heft. Die nationale Schmuckindustrie auf der Wiener Weltausstellung, von Alb. Hlg. — Armstuhl (17. Jahrh.); Bronzegerät von der Loggetta in Venedig (18. Jahrh.); antiker Schmuck aus Kertsch. — Modernes Tisch, Tapete, Schreibstisch.

Schriftliches Kunstblatt. No. 10. Der christliche Stuckbau und die Skulpt. — Drei altchristliche Fassaden in der römischen Campagna.

Das Kunsthandwerk. II. Jahrg. 1. Heft. Wappenschilder nach der Chronica Joh. Stumpf's; Kaiseradler a. d. Bayr. National-Museum. 16. Jahrh.; Schrank a. d. Fürstl. Hohenzollern'schen Museum, 16. Jahrh.; Friesboden aus Pompeji; Trinkhorn a. d. Deutschen Gewerbemuseum, 15. Jahrh.; Pfand und Wandmalerei aus Schloss Trausnitz, 16. Jahrh.; Sammetstoff a. d. Bayr. Nationalmuseum, 15. Jahrh.; antike Bronzevasen.

Gewerbeblatt. 10. Heft. Bülgeln, von Lat. Kallit. — Remanischer Fries aus dem German. Museum; Gefäße geblüht von Giesbalden in Lissau (18. Jahrh.); Barmeres Hebräer aus dem Eum zu Crivice (Gießbrunn); Weidener Schrank aus dem Foudre (heutige Renaissance). — Bretter aus: Lijthode in San' Louis XIV.; Franziskaner aus Oberbayr. Leitzentz, Kamin, silberne Salz, Umrahmung für Empfehlungstafeln, C'entiar, Diabon, Bifurcationspale.

Inserate.

Verlag von Velt & Comp. in Leipzig.

Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Entwicklung der Kunst

in der
Stufenfolge der einzelnen Künste
von Ludwig Noire.

So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer rein're Formen, rein're Töne,
Durch immer höh're Höhen und immer schön're Schöne
Der Dichtung Blumensüßer still hinauf

Schiller.
Und so gewinnt sich das Lebendige
Durch Folg' aus Folge neue Kraft.
Goethe.

Gross Octav. 62 Seiten. Preis 12 Sgr. (2)

Münzsammlung von Herrn Dr. Ed. Hupp.

Diese reichhaltige Sammlung werthvoller römischer u. griechischer Münzen kommt am 23. November durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. — Der 2297 Nummern zählende Katalog ist zu beziehen.

J. M. Seberle

(O. Vemperey's Erbe) in Wien (4)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzchn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6 1/2 Thlr.; eleg. geb. 7 1/2 Thlr.

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Söyow
(Wien, Oberflanung, 25)
ob. an die Verlagsb.
(Czujij, Klnghr. 3)
zu richten.



Inserate

4 2/3 Gr. für die drei
Mal gefaltene Weltzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

6. November.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Es ist Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Lth. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstätten.

Inhalt: Das italienische Kopistenübel. — Die afrikanische Kupferstichung in Berlin. III. — Correspondenz: Wien. — Biographie Michelangelo's. — Erpeditionen nach Mexiko. — Der Verband für das Treuhener Hoftheater. — Kunstschule in Karlsruhe. — Festlichausrichtung in Paris; Kupferstichung in Berlin. — Aus Livet. — Alma Larrea; Michelangelo's neuchundertjähriger Geburtstag; Feste im Gesellschaftsaale zu Genua. — Eine neue Kunstschule; Ld. Richter's Gemälde-Kritiken; Alexander Weis's Illustrationen zu den vier Evangelien. — Beilage. — Inserate.

Das italienische Kopistenübel.

Die kleinliche Engherzigkeit und großartige Unständlichkeit so mancher deutschen Galerie-Verwaltung hat kopirenden und studirenden Künstlern wohl schon viele Leuzer ausgepreßt. In verschiedenen Kunstsammlungen war es sogar gänzlich verboten, zu kopiren, in den meisten die Erlaubniß dazu mit den größten Weisheitsregeln und Beschränkungen verknüpft, und Schreiber dieses wurde in einer der ersten Sammlungen Deutschlands sogar einmal barsch angefahren, als er sich nur eine stüchtige Bleistiftskizze und ein paar Notizen machen wollte.

Das ist, Gott sei Dank, in den letzten Jahren anders und besser geworden, und man sieht so ziemlich überall ein, daß Statuen, Bilder und andere Kunstgegenstände doch nicht bloß zum Ergötzen reisender Touristen da sind. Andererseits aber kann auch eine zu weit getriebene Liberalität in der Benutzung der Galerien dem wahren Kunstleben und Streben zum Nachtheil gereichen. Und dies ist in den meisten Gemäldesammlungen Italiens der Fall.

Welchen kunstsinigen Reisenden hätte es dort nicht schon mit Unwillen und Aerger erfüllt, wenn er ein hervorragendes Werk, dem er so gern sein tiefstes Studium zuwenden wollte oder auf dessen innigen Genuß er schon so lange Zeit sich gefreut hatte, — wenn er ein solches Ziel seiner Sehnsucht, so oft er kam, rings von den Staffeleien der Kopisten unnahbar verbarrikadirt fand; so in Venedig und Mailand, so in Florenz und Rom. Auch der Schreiber dieser Zeilen vereint seine Klagen mit denen seiner Freunde darüber, mehrere der

bedeutendsten Werke theils gar nicht, theils nur höchst stüchtig und unvollkommen genossen zu haben, nur weil sie stets massenhaft kopirt wurden.

Nun aber kommt noch ein Umstand hinzu, der solche Klagen doppelt gerecht und solche Uebelstände doppelt ärgerlich macht.

Wären nämlich die Kopirenden noch wirklich Künstler und bildeten jene Meisterwerke entweder sich selbst zum ersten Studium oder der Kunstwelt zu wahrem Nutze und Frommen nach, würde man sich schon darauf hin einige Unbequemlichkeit gefallen lassen. Von Solchen indeß hat man am allerwenigsten zu leiden, sondern was sich auf's Unverschämteste vor den Perlen der Galerien breit macht, ist vor Allem das freche Volk jener leichten handwerksmäßigen Dupendkopisten, welche bekanntlich die berühmtesten und lieblichsten Bilder auf den oberflächlichsten rohen Effekt hin im Auftrage der sogenannten Kunstlädenbesitzer oder für wohlhabende Touristen als Andenken kopiren.

Abzuhelfen wäre der Kalamität auf zweierlei Weise. Entweder dürfte das Kopiren nur in gewissen Stunden erlaubt sein und zwar in solchen, da die Galerie ohnehin geschlossen wäre, denn der Genuß der Bilder soll ja eben nicht dadurch beeinträchtigt werden; oder auch die Eigentümer oder Galerievorstände ließen von den beliebtesten Bildern geeignete Mustertopien anfertigen, nach denen dann wieder die obigen Dupendmaler ihre Fabrikarbeit zu jeder Zeit beschaffen könnten, und nur dem sich als wahren Künstler legitimirenden dürfte es gestattet sein, vor den Originalen selbst zu malen.

Für die deutschen Akademien und Gesandtschaften

wäre es eine schöne Aufgabe, zum Nutzen der Kunst, wie zur Freude von Tausenden, sich dieser Sache anzunehmen.

Hermann Allmers.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

III.

(Fortsetzung.)

Viel mehr als irgend ein anderes Gemälde ziehen Gustav Richter's Porträtbilder das große Publikum an. Zunächst die beiden Familienstücke aus der eigenen Häuslichkeit des Künstlers, welche auch in Wien waren. Trotz des Gefüchtes der Anordnung zeigen dieselben in der That Richter's Vorzüge, seine delikate Malerei, sein feines Abwägen aller Theile, seine sorgfältige sich nie genugsamende Modellation und schöne Farbe in bestem Lichte, während seine Schattenseite die oft so weit getriebene Abrundung der Fleischpartien, daß darüber die rechte Frische und das Leben der Epidermis einer eiseneisernen Glätte weichen muß, hier mehr als gewöhnlich zurüchtritt. Dazu spricht eine solche Fülle von Lebensfreude und Lebensglück aus diesen beiden Bildern, daß man sich schon insofern dem wohlthuenden Eindruck derselben nicht entziehen kann. Namentlich der Kopf der Dame dürfte zu dem Besten gehören, was Richter überhaupt gemalt; das volle üppige Fleisch ist in allen den feinen Nuancen der Haut in Ton und Zeichnung sehr glücklich geschildert, das gleiche Lob gilt von der Farbe des Ganzen. Vortrefflich ist auch die geistige Charakteristik, das stillere Glückgefühl bei der Gattin, der fröhlich durchbrechende Lebensgenuss bei ihm. Nicht so gut wie die Eltern sind die Kinder gegeben; hier ist das individuelle Leben schon wieder etwas durch das Streben nach größtmöglicher Niedlichkeit abgeschliffen. Noch mehr zeigt sich dies übermäßige Glätten in einem kleinen Rundbilde „Die Geschwister“. Nicht minderes Aufsehen als jene beiden Familienstücke erregt das lebensgroße Porträt der Fürstin Caroloth. Vor dem brennenden Kamine sitzt die Dame in ausgeschnittenem weißen Negligé, den rechten Arm auf die Lehne des Stuhles gestützt, nachdenklich in's Weite schauend, neben sich einen mächtigen Hund. Die Auffassung ist dem Gedanken nach höchst glücklich, nur vermisse ich ein wenig die volle poetische Durchführung in der Malerei. Wird belauschen in dem Witze eine schöne junge Frau in einem Moment sinnenden Nachdenkens, das zeigt die ganze Haltung. In dem Bestreben aber, das schon von Natur so fein gebildete Antlitz noch vollendeter in der Malerei erscheinen zu lassen, ist nach meinem Gefühl ein etwas kalter gebankelter Zug hineingekommen, wo man doch gerade in dieser Situation eine besondere Gemüthswärme, wenig-

stens ein völlig unbefangenes Selbstvergeßen erwartet. In Bezug auf die Malerei statt des Lobes lieber eine Ausstellung: in dem Bestreben, den Teint des Halses so schön, so „alabastrweiß“ wie möglich erscheinen zu lassen, ist es passiert, daß nun auch das doch lose und leichte weiße Gewand zu hart und fest auf der Brust aufliegt, während es gerade hier darauf ankam, durch leichte schimmernde Halböne dies vom Fleisch zu lösen und locker um dasselbe spielen zu lassen. Nächst Richter ist diesmal unter den besseren Porträtmalern zuerst Gustav Graef mit seinem lebensgroßen Damenporträt zu nennen. Vortrefflich ist das zarte duftige lichtblaue Kopstüm ausgeführt, fast von der sanften Tönung der Roccocofarben, während zugleich eine liebevolle und doch kräftige Modellation des Fleisches dem Ganzen eine gesunde Frische wahr. Friedrich Kaubach, der sich in den Kreisen unserer Aristokratie eines guten Rufes als Porträtmaler erfreut, hat ein lebensgroßes Bildniß des Prinzen Albrecht aufgestellt, welches zu hoch hängt, um über die Malerei im Einzelnen urtheilen zu lassen, in der ganzen Auffassung aber sich solid und tüchtig darstellt. Dagegen spreche ich gerade diesen Namen gegenüber meine Ansicht über zwei Brustbilder (Herr und Dame) nur mit Unbehagen aus. Die Modellation ist höchlich glatt und vertrieben, gleich als wären die Originale nicht von Fleisch und Blut sondern aus Wachs, dazu kommen unangenehme kalte Schatten und eine Härte der malerischen Behandlung, die zum Beispiel auf dem Kopfe und im Barte die Haare mit vieler schwerer Farbe einzeln zeichnet. So sehen die Bilder stark und leblos ohne jeden geistigen Ausdruck auf den Beschauer, am besten noch an jene Normalköpfe erinnernd, die in den Schaufenstern der Coiffure prangen. A. v. Werner's „Molte“ in Lebensgröße als russischer Generalfeldmarschall bleibt trotz aller Vorzüge hinter den besseren Leistungen dieses reichbegabten Künstlers, wie wir sie im vergangenen Winter hier ausgestellt gesehen, zurück. Das Gleiche gilt von seinem Gemälde: „Luther auf einem Familienfeste“. Mehr als die etwas unruhige Hauptgruppe ist ein in heller Beleuchtung stehender Männerchor gelungen. In seiner ruhigen Vortragweise hat Werner hier jeden einzelnen Kopf trennend dem Leben gegeben; das sind keine Charaktermasken, die sich breit machen, sondern echte biedere Philister mit ihren Alltagsgepöckern, im Augenbilde nur darauf bedacht, ihren Gesang korrekt vorzutragen. Gerade die glücklich gelöste Schwierigkeit, diese Menge geistig bedeutungsloser Köpfe ohne jede theatralische Vermischung vorzuführen, verdient anerkannt zu werden. Eine vortreffliche Leistung ist Bülow's „Prinz Georg von Preußen“ (Kniestück), ausgezeichnet in der Farbe, welche bei seltener Leuchtkraft alle Härten der Uniform u. s. w. vermeidet, ebenso tüchtig in der Modellation. Treidler

zeigt in seinen Porträten, daß er bei dem Erfolg seines großen Gemäldes auf der vorigen Ausstellung sich nicht beruhigen darf. Seine Farbe muß noch sanfter, sein Fleisch leichter, lebendiger werden. Die eig' „Diemard“, schon von früher her bekannt, ist eine tüchtige, talentvolle Arbeit.

Unter jenen Uebergangsbildern vom Porträt zum Genre, die meist beides vereinigen, waren wir auf früheren Ausstellungen gewohnt, sehr Tüchtiges von Kraus zu finden. Was er diesmal bringt, bleibt hinter jenen Arbeiten zurück. Dafür ist Amberg's „Vor der Matinée“, eine Dame ganz in weiß, die sich die Handschuhe zuhnepfend einen letzten prüfenden Blick in den Spiegel wirft, ein lebendiges, fein und sorgfältig gemaltes Bildchen, bei dem vielleicht nur die kalten rosa und blauen Töne im Fleisch etwas zu sehr dominiren; unwillkürlich denkt man an Poudre de riz. Auch ist die Haltung der im Hintergrund mit Ueberwurf und Bouquet wartenden Jungfer etwas steif. Darüber aber darf nicht die Vorzüglichkeit der Malerei wie der Gesamthaltung vergessen werden, und gerade weil dies Wert aus der bekannten Weise des Künstlers heraustritt und zugleich glänzend heraustritt, verdient es besondere Aufmerksamkeit. Die Bilder von Paulsen, in denen man wohl den Einfluß von Kraus erkennen darf, leiden noch unter einer gewissen Schwere der Behandlung wie einer etwas gemachten Grazie der Zeichnung. Graf Harrach's „Einklang“, zwei musizierende Damen in Phantasiekostüm, Porträtköpfe aus der Familie des Künstlers, hängt so hoch, daß ein Urtheil darüber ganz unmöglich ist; gerade einem Maler wie Graf Harrach aber gegenüber, noch dazu, wo derselbe nur dies eine kleine Bild zur Ausstellung gesendet, dürfte ein solches Todhängen schwerlich zu verantworten sein; macht sich doch in leidlich gutem Lichte viel mittelmäßiges und selbst schlechtes Zeug breit.

Fassen wir den Rest der norddeutschen Maler, so verschiedene Gebiete sie auch vertreten, in eins zusammen, so verdient durch den hohen Ernst des Strebens, die geschickte technische Durchführung und die Eigenart der Auffassung E. v. Gebhardt unter den ersten hervorgehoben zu werden. Seine „Kreuzigung“ bleibt der einmal betretenen Richtung treu, wie sie in einem besonderen Aufsatze des Jhrgs. 1872 b. Zeitschr. geschildert worden. Auch hier wieder ist die Auffassung, beeinflusst durch das Studium der ältern deutschen, namentlich der niederländischen Meister, streng realistisch und durchaus verständlich, — aber der kühlere reflektirte Verstand überwiegt auf Kosten der poetischen Wärme, die unbedingt die Schilderung von Szenen der heiligen Geschichte verlangen muß, wenn anders sie sich von bloßen Genree- oder Historienbildern unterscheiden sollen. Es ist eben doch immer ein großer Unterschied zwischen der Auf-

fassung jener alten Meister, die in gutem Glauben und völlig unbefangenen einfach als das ihnen Natürlichste die Erzählungen der Bibel in ihre eigene Zeitgeschichte übersetzten, und dem als ein Resultat der Reflexion und verhängiger Berednung zu betrachtenden Entleeren derselben Vorgänge von allem Wunderbaren und an das Ueberirdische Anknüpfenden. Kirchlich ist selbstverständlich eine solche Malerei, die mit aller Tradition bricht, nie, aber auch nur als religiöse in gläubig-christlichem Sinne wird man sie schwerlich gelten lassen, denn auch der Christus der freisinnigsten Gemeinde bleibt immer eine ideale Gestalt, die mit dem sehr naturalistisch behandelten Kreuzigen Gebhardt's wenig Berührungspunkte gemein hat. Sieht man dagegen allein auf die allgemein menschlichen Vorgänge in der christlichen Legende, so wird von diesem unbefangeneren Standpunkte die Beurtheilung wesentlich anders ausfallen. Dann festsetzt in unserem Bilde der Hergang durch seine Lebenskraft und Wahrheit. Freilich nicht der Gekreuzigte ist es, der unser Interesse in Anspruch nimmt, er ist vielmehr von ziemlich untergeordneter Bedeutung, sondern der Schmerz der Leidtragenden, der von Johannes unterstützten, gramvoll im tiefsten Seelenschmerz zum todtten Sohn die Hände emporstreckenden Mutter, wie der am Kreuz zu Boden gesunkenen Maria aus Magdala, dazu die in Todesqual zu ihm, der schon ausgeglitten hat, hiniüberblickenden Schächer jesseln und rühren uns. Technisch ist das nur mittelgroße Bild eine Meisterleistung. Der kühlste Silberton des Ganzen, ferner Einzelheiten, so die Köpfe und Hände der beiden Marien mit ihrem feinen grauen Schattentönen und der blassen Tönung können sich geradezu den besten Niederländern an die Seite stellen.

Großen poetischen Reiz gewinnt durch die malerische Auffassung G. von Bochmann's dem Gegenstande nach profaischer, der Zeichnung nach naturalistisch behandelte „Sonntag bei der Kirche in Esthlan“. Auf dem kahlen leeren Platze vor einer Dorfkirche, von dem man links hinaus auf die Felder, rechts auf die von einigen Bäumen beschattete häßliche schwerfällige Kirche blickt, haben sich mehrere esthnische Bauern eingefunden, um dem Gottesdienste beizuwohnen. Einige halb abgesehrte Pferde warten schläfrig vor ihrem Wagen an der Friedhofsmauer, während die Besizer schon in der Kirche sind. Da und dort sitzt ein Bettler am Wege. Das öde steinige Terrain nimmt den meisten Platz im Bilde ein, die Gestalten sind sparsam darauf zerstreut. Dem Ganzen aber ist jener melancholisch schwerfällige Charakter, der der nordischen Fläche namentlich in Herbsttagen eigen, in ergreifender Weise aufgeprägt. Es mußten den Beschauer an, wie die schwermüthigen Nationallieder der diese Striche bewohnenden Völkerschaften. Alle Farbe hat einen Stich

in's Graue und Trübe. Zu diesem so eigenthümlichen Vokation passen denn auch die Figuren, die Männer mit ihrem weiten Kasten, dem barlosen vertetterten, von langen Haarstreifen eingefassten Antlitz, dem stupiden Ausdruck und den phlegmatisch-schwerfälligen Bewegungen; die Frauen mit den fahlen Farbentönen ihrer Kleidung. Diesen Vorzügen gefest sich eine breite, aber doch scharf zeichnende und das Charakteristische pointirnde Malweise. Bei dem hohen Reize des Ganzen wünschte man nur in den Hauptsachen da und dort eine weiter getriebene Durchführung, namentlich die Hauptköpfe würden dadurch wohl noch fesselnder.

Der elegische Zug, der hier dem Charakter des Dargestellten durchaus entspricht, findet nicht so ganz seine Berechtigung in Michael's „Mädchenstudie im Sabinergebirge“. Hier wäre vielmehr eine humoristische Auffassung oder frische Naturwüchsigkeit eher am Platze gewesen, als jener wenn auch leise auftretende Welt-schmerz. Dieselbe Sinnesweise findet sich in Michael's „Elementarstudien“ wieder. Eine kleine Italienerin, nahezu in Lebensgröße, sitzt an einem Tische über ihren Schularbeiten, dabei schaut sie so schmerzmüdig in's Weite, wie es allenfalls dem eben zur Jungfrau heran-reisenden nordischen Mädchen ab und zu eigen, aber nicht dem lebensfrohen Naturkinde des Südens. Uebrigens sind beide Bilder breit und sicher behandelt in einer nach venezianischen Vorbildern geschulten Manier. Dies Studium tritt noch mehr in einem dritten (kleinen) Bilde Michael's „Im Kloster“ hervor. An einer großen santa conversazione malt ein Mönch, dem ein anderer zusieht, während ein dritter und vierter sich in Betrachtung der Skizzen des Künstlers versenkt haben. Diese beiden letzteren sind namentlich ungemein lebendig angefaßt und prächtig gezeichnet, in Haltung und Gebärde ganz Aufmerksamkeit und Genuß. Trotz der Kleinheit der Figuren sind sie dabei mit breiten Pinselstrichen sicher und voller Charakteristik gegeben; dazu ein leuchtender warmer Goldton über dem Garben, welches ich so für mein Theil wenigstens unter die er-zueilicheren Stücke der Ausstellung rechne.

R. D.

Korrespondenz.

Wien, 27. Oktober.

Die erste Ausstellung im Künstlerhause nach den Sommerferien ist nun glücklich eröffnet, allein eine besonders erfreuliche ist sie nicht geworden. Die Mitglieder der Wiener Künstlergesellschaft selbst haben sich nur spärlich an derselben betheiliget, da die meisten von ihnen, kaum zurückgekehrt von den Studienreisen, erst jetzt daran gehen, das im Sommer gesammelte Material zu verarbeiten. Nur einzelne *claireurs* scheinen anzu-

deuten, daß die wiedereröffnete Saison wieder stattliche Herdesäulen auf dem Schauplatze der Begebenheiten versammeln werde.

Den integrierenden Bestandtheil der diesmonatlichen Ausstellung bilden siebzig Blatt Skizzen und Zeichnungen von Gauer mann und vierzig bis fünfzig Dessubien von Adolf Obermüller. Die Gauer mann'schen Zeichnungen sind sehr sehenswerth, wenn sie auch durch die oft wiederkehrenden und wohl nur zur eigenen Übung von dem Künstler hundertmale wiederholten, minutiösen Detailstudien einen ziemlich monotonen und ermüdenden Eindruck hervorrufen. Es ist wahr, und darin beruht ihr Hauptreiz, sie gewähren einen klaren Einblick in die geistige Werkstatt des verstorbenen Meisters; allein seine vollendeten Arbeiten selbst sind bei uns noch nicht selten genug, als daß diese pietätvoll gesammelten Fragmente im größeren Publikum auf ein besonderes Interesse rechnen könnten. Daß jedes Stückchen Papier, welches Gauer mann einmal mit einem Bleistift berührt, gesammelt wird, mag angehen; allein deshalb darf man es noch nicht für gerathen finden, öfter mit solchen Kollektionen hervorzutreten. Die jetzt ausgestellte Serie von Zeichnungen ist nicht die erste, die uns im Künstlerhause geboten wird, aber sie gleicht dem Charakter nach den früheren auf ein Haar. Die Details sind ecklich der Natur nachgezeichnet, allein ein besondres großer Blick für malerische Wirkung, oder die Fähigkeit, die Erscheinung wiederzugeben, ohne sich in Haarspaltereien zu verlieren, wie sich das z. B. vortrefflich in den Handzeichnungen und Detailstudien der Rosa Bonheur zeigt, ist bei Gauer mann nicht einmal immer auf seinen Delgemälden zu finden, geschweige denn in diesen Bleistiftzeichnungen. Kurz, unseres Erachtens wäre es besser, die Zeichnungen gesammelt in einer Mappe allen denjenigen zugänglich zu halten, die ein spezielles Interesse daran haben, Gauer mann zu studiren. So unter Glas und Rahmen wird diesen nicht für die Deffentlichkeit hingeworfenen Kleinigkeiten unwillkürlich eine Wichtigkeit beigelegt, welche der Künstler selbst für sie nie beansprucht hat, und welche sie schließlich auch nicht verdienen.

In demselben Sinne müssen wir uns auch über die lange Reihe der Obermüller'schen Dessubien aussprechen, nur daß es hier der Künstler selbst ist, der uns die Habelspäne aus seiner Werkstatte zeigt. Woher nimmt ein junger Künstler die Nöthigkeit, woher die Berechtigung dazu? Er soll ein gutes Bild zeigen, das beweist mehr, als der ganze Kram, der hier allein einen Saal in Anspruch nimmt. Bei dem Bilde heißt es erst: *hic Rhodus, hic salta!* Und wenn Einer beim Eramen durchfällt, so helfen doch alle seine Beweise, die er für gute Präparationen aufbringt, nichts. Es ist wahr, wenn man liest, Obermüller hat diese Studie

7000 Fuß hoch über dem Meeresspiegel, die andere in einem Schneesturm auf unwirtlichen Höhen, auf einem Gletscher sitzend gemalt, so wird man ihm eine Art Hochachtung widmen, wie man sie den Nordpolfahrern entgegenbringt; aber mit der künstlerischen Werthschätzung hat diese Hochachtung nichts gemein. So soll er doch in Gottesnamen unken sitzen bleiben, wo ihn keine Lawinen bedrohen, wo im Hochsommer keine Schneestürme vorfommen, und soll dafür seinen Bildern etwas mehr Schmuck der Farbe geben; wir werden es ihm mehr danken, als alle Strapazen, die er sich selbst auferlegt hat. An seinem großen Bilde „Ein Friedhof der Natur“, dem einzigen Bilde, das er ausgestellt hat, ist der Titel das Poetische. Man kann sich sehr viel Schönes darunter denken; allein es bleibt immer gefährlich, sich für Landschaften so volltönende Titel zu wählen. Denn das Wort sagt leicht mehr als das Bild, und das ist vom Uebel. Das Gemälde stellt eine fleißig gemalte Hochgebirgslandschaft vor, die auch sehr sorgfältig und korrekt gezeichnet ist, die sich aber weder durch tiefere Weite, noch durch besonderen Farbreiz auszeichnet.

Von Veschlag sind zwei bekannte Genrebilder ausgestellt: „Die Minne“ und „Italienisches Mädchen“, Beide sind chromolithographisch vervielfältigt, und in dieser Reproduktion seit Jahren in allen Schaufenstern der „Buch-, Kunst- und Papierhandlungen“ ausgehängt. Mit der „Minne“ hat eine hiesige Desfarbendruckanstalt geradezu ein Bravourstück ausgeführt. Auf der Weltausstellung hing die Reproduktion neben dem Original, und es mußte einer schon von sehr guten Eltern sein, der im Stande gewesen wäre, zu bestimmen, welches das Original, welches die Nachbildung sei. So sehr das auch für die große Geschicklichkeit des Herrn Schams, des künstlerischen Urhebers der Reproduktion sprechen mag, so ist es doch nicht in gleichem Maße rühmlich für den Maler des Originals selbst. In der That fehlt den Bildern Veschlags, trotz aller Gefälligkeit und zart abgewogenen Anmuth der Gestalten, jene höchste künstlerische Vollendung, jener geheimnißvolle Zauber des Lichtes und der Farbe, vor welcher die Nachbildung ehrfurchtsvoll stehen bleiben muß, jener unsagbare Rest, der des Künstlers ureigenstes Eigenthum bildet, und der niemals haften bleibt an dem Stein des Lithographen.

Schgoer aus München sieht sich mit seinem „Spazierritt“ als ein Anhänger von Diez ein, allein seine Anhängerschaft beruht auf bloßen Außerlichkeiten. Auch er operirt mehr mit Weinschwarz, als mit Aepfelpast, im Gegensatz zu den Schülern Piloty's, auch er malt dunkelgraue Lüfte, auch er stellt uns Schimmel mit schwarzen Knien hin. Daraus beruht seine Wahlverwandtschaft mit Diez. Die überaus delikate Zeichnung, und die hinreißende harmonische Färbung der Bilder

des Meisters, auf dessen Worte er schwört, haben ihm offenbar keine schlaflosen Nächte bereitet. — Bosschetti's „Kiste der Proscribirten unter Sulla“ ist von der Weltausstellung her bekannt. Der Künstler hat es verstanden, durch abstoßende Rohheit der Farbengebung, und durch seine bis zur Karrikatur verzerrte Charakteristik selbst ein in so hohem Maße dankbares Sujet ungenießbar zu machen. — Ein großes, aber von der Manier Pagliano's und Domenico Induno's leider nicht freies Talent zeigt W. Bianchi in seinem „Papagei's Lehrstunde“ benannten Bilde. Die Malerei darauf ist ungemein flott, es flören nur die launenhaft markirten und outirten freudigen Glanzlichter, welche einzelne Partien des Bites geradezu unverwundlich machen. Neu war es für uns übrigens, daß man Papageien auch musikalisch dressiren kann, und zwar durch ein Klavier. — H. Kaubach's „Ludwig XI. mit seinem Barbier und Minister Olivier le Dain“ war vor einigen Jahren schon im hiesigen Kunstvereine ausgestellt und fand damals an dieser Stelle seine Würdigung. Der Preis des allerdings von guter Technik zeugenden Bildes scheint doch ein zu hoher zu sein; denn noch immer harret es seines Käufers. — Gute Porträts haben D. Venter und Gustav Wertbeimer ausgestellt. Nach mancherlei Verirrungen zeigt namentlich letzterer, daß sein Talent in der Abklärung begriffen sei, und die Fortschritte, welche diese seine letzten Porträts aufweisen, lassen für die Zukunft Erfreuliches von ihm erwarten.

Baldwin Grollier.

Kunstliteratur.

Die Biographie Michelangelo's, welche von Aurelio Gotti zum Druck vorbereitet ist, soll dem Vernehmen nach gleichzeitig mit dem italienischen Original in englischer, französischer und deutscher Sprache erscheinen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Expedition nach Chahbā. Dem Vernehmen nach soll auf Kosten des preussischen Kultus-Ministeriums und der Akademie der Wissenschaften zu Berlin eine wissenschaftliche Expedition zur archäologischen Erforschung der Länder am Caspian, also der Hüften der ersten menschlichen Kultur, im Anschluß an die Expedition zur Beobachtung des Venus-Durchgangs, ausgesandt werden. Zu diesem Zweck werden Dr. Andrae aus Kiel und der Photograph Dr. Stolze aus Berlin in Japan zusammenzutreffen und dann während neun Monaten die archäologisch interessanten Reste jener bei Weitem nicht genügend bekannten Länder untersuchen, die Inschriften abblasen, die architektonischen Reste und Sculpturen photographisch abbilden etc. Da man hierbei alle Hilfsmittel, welche die neuere Technik für die vorliegende Aufgabe bietet, zur Anwendung bringen will und mit den Kosten nicht geizig werden soll, so hofft man auf erfreuliche Resultate.

Konkurrenzen.

Der Vorhang für das Dresdener Hoftheater, dessen Bau bis zum Frühjahr 1876 vollendet zu werden verspricht, ist Gegenstand einer vom kgl. sächs. Finanzministerium ausgeschriebenene Konkurrenz. Wir verweisen bezüglich des Näheren auf das in dieser Nummer enthaltene Inserat.

Personalsnachrichten.

E. Carlruhe. Nachdem W. Rießahl aus Berlin im vorigen Jahre seine Professur an der großh. badischen Kunstschule niedergelegt, im längern Anfechtung in Rom zu nehmen, wurde an dessen Stelle Professor Gussow aus Weimar berufen und traf zu Othen b. 3. in Carlruhe ein. Ebenso hat der Landschaftsmaler J. Bollweider, welcher seit einer Reihe von Jahren die Stelle eines Inspektors und Lehrers der Perspektive an dieser Anstalt bekleidete, nachdem er schon früher das Lehramt der Perspektive niedergelegt, im letzten Sommer einen mehrmonatlichen Urlaub genommen, welchem nun vor Kurzem der gänzlich Austritt aus der Pensionierung folgte, um welche er sowohl wegen leidender Gesundheit, als auch wegen seiner Wirkungsstellen mit Kollegen, schon früher nachgehakt hatte. Derselbe ist nach Bern übergesiedelt, wo er nun ausschließlich seinem Berufe zu leben gedenkt. Als dessen Nachfolger wurde Maler Tenner befehligt. Der Landschaftsmaler, Prof. S. Gude, verläßt die großh. badische Kunstschule gleichfalls, um einem Rufe nach Berlin zu folgen, zur Uebernahme eines der dortigen, von der Akademie unabhängigen Meister-Stellen, und wird, wie wir hören, nächstes Frühjahr dahin überfiedeln.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kostümausstellung in Paris. Ein in der Feinschneiderei weidender Freund schreibt uns: „Zeit mehreren Monaten findet hier im Industrie-Palaste in der Champs Elysées eine Ausstellung von Kostümen und Kostümbildern statt, auf welche ich Ihre Aufmerksamkeit richten möchte; sie zeigt uns, in welcher großartiger Weise man hier bemüht ist, die Bildung des Geistes zu fördern. Die Reichhaltigkeit dieser Ausstellung, die geschickte Anordnung und das billige Entrée (einen täglich zu bewillenden) in der Champs Elysées. In fünf großen Sälen finden Sie über 1000 Kostümbilder aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhundert; darunter Kunstwerke von van Dyck, Solheim, Rubens, Rembrandt, Leuwers, Jan Steen, Verburg, Greuze &c. Das Interesse an diesen Gemälden wird noch dadurch erhöht, daß sich unter ihnen die berühmtesten Porträts historischer Persönlichkeiten (Marie Antoinette, Pompadour, Mme. Sévigné &c.) befinden. Vier Säle sind den vier Jahrhunderten gewidmet, der fünfte Saal umfaßt Kirchengemälde und Medaillen. Inmitten der Säle sind die Kostüme in großen Glasaufen ausgestellt; trotz der großen Menge ausgezeichneter Objekte kommt jeder einzelne Gegenstand vollkommen zur Geltung. Man bewegt sich in einer Galerie von Kunstwerken, an denen man um so größere Freude hat, als die Beschäftigung mit geringer Anstrengung verbunden ist. Die Aufstellung der Bilder trägt hierzu nicht wenig bei: in angemessener Höhe — nirgends mehr als zwei Bilder übereinander — sind die Gemälde aufgehängt, und bei jedem derselben der dargestellte Gegenstand und der Name des Künstlers bezeichnet. Eine ganz besondere Anziehungskraft üben die Sammlungen orientalischer und indischer Gewänder aus: sie überfließen die europäischen Stoffe durch die Frische der Farben und die prächtvolle Stieferei. — Häufig begegnet man in der Ausstellung Arbeitern und Arbeiterinnen, die nach Kostümen und Gemälden Eile, Kragen &c. kopieren und der ungenügenden Zeichnung durch Notizen nachzusehen suchen. Solch eine Ausstellung — und das scheint mir ein bezeichnendes Verzeichniß derselben — bietet nicht bloß den Geistesdenkern des großen Publikums, sie berichtet auch die kunstgeschichtlichen Kenntnisse derselben. Sie werden daher auch meist finden, daß selbst der kleinere Gewerbetreibende in Paris Ihnen die Zeit und den Meister, denen er seine Zeichnung entlehnt hat, anzugeben vermag und Ihnen Eile a la Rubens, a la Rembrandt und Kragen des 17. und 18. Jahrhunderts zum Kaufe anbietet. Paris hat in der That Alles aufgegeben, um die Ausstellung zu einer vollständigen zu machen; manche seltenen Stücke — insbesondere Häute und Spitzen — sind von Privatleuten ausgegeben. Am Fuße der Treppe hat ein Kunsthändler sich niedergelassen und eine Reihe der vorzüglichsten Werke über die Geschichte der Kostüme zur Schau gestellt. Diese Meisterstücke der Buchdruckerkunst mit ihren prächtigen Enden und Prolegomenen sind Ihnen zu gut bekannt, als daß ich besonders darüber referieren sollte. Die Kostüm-Ausstellung ist gegenwärtig um so beachtenswerth, als eine höchst geschmackvolle Ausstel-

lung der verschiedensten Gegenstände der Kunst-Industrie und der Pariser Zeichenschulen mit ihr verbunden ist. All das — und überdies noch Dichterschulen während der Mittagsstunden — wird jetzt dem Pariser um 50 Centimes und an Sonntagstagen unentgeltlich geboten. Ich brauche wohl nicht erst von dem Einflusse solcher Ausstellungen zu reden; Sie wissen am besten, daß sie die vorzüglichsten Schulen der Kunst-Industrie sind und darum auch hier besonders gepflegt und begünstigt werden. Hauptsächlich wird es, wenigstens bei Ihnen das reichhaltige Material, das den Pariser zu Gebote steht, nicht vorhanden ist, mit der Zeit gelingen, auch in deutschen Metropolen solche Ausstellungen einzubürgern und dabei ein bedeutendes Augenmerk darauf zu richten, daß dem ungeschulten Auge und der unbehülften Hand das Kopieren der Muster durch Ausstellung großer Gemälde in bequemer Anordnung möglichst erleichtert werde.“ L. W.

K. Ausstellung in Voston. Die Bilder des Herzogs von Montpensier sind zuletzt doch noch nach Boston gekommen und werden ein Jahr lang im hiesigen Adenacum, unter der Regie der Museumverwaltung, ausgestellt bleiben. Die Glanzpunkte der herzoglichen Sammlung sind in einem herrlichen Marillo, „Die Jungfrau mit dem Wächterbunde“ und in einem unübertrefflichen Porträt von Velasquez zu finden. Diesen schließen sich fünf Bilder von Zurbaran an, von denen vier: „Die Verkündigung“, „Die Anbetung durch die Hirten“, „Die Anbetung durch die Weisen des Morgenlandes“ und „Die Beschneidung“ darstellend, vortreffliche Gemälde von ausgeprochen realistischem Leben und etwas greller Farbe und Lichtgebung. Das fünfte „Ein betender Mensch“ hat weniger Interesse. Ein gutes Beispiel einer abstoßenden Schule findet sich in Spagnoletto's „Cato, sich die Eingeweide ausreißend“. Ferner sind noch vorhanden von spanischen Meistern: zwei Stützen von Velasquez zu den Reiterporträts Philipp's IV. und des Herzogs von Olivares; eine Skizze des Juan Valdes Real „Die Entdeckung des Kreuzes“ (ausgeführt für ein Hospital in Sevilla); eine „Könige Magdalene sich ihrer Zurellen entäußernd“ von Atanasio Bocanegra; zwei Gemälde mit Darstellungen von Kirchendienern von Herrera dem Älteren; zwei Lurios, sehr wertvolle Landschaften des jüngeren Herrera; eine „Ephraim des heil. Franz von Assisi“, von Juan de Ribalta; zwei Bilder des Pedro Orrente aus der Geschichte des Jakob, nur von historischem Interesse, und endlich eine kleine „Madonna mit dem todteln Christus“ von Luis de Morales. Die italienische Schule ist vertreten durch eine „heil. Familie“ des Sebastiano del Piombo, die in ihrer ästhetischen, kalten Form- und Farbengebung so merkwürdig gegen den süßigen Goldton des Marillo absteht, daß man in Berücksichtigung gerathen möchte, der Beinamen des Sebastiano bakano zu erklären, wenn man es nicht besser wüßte; zwei gute Landschaften des Salvator Rosa und zwei große Frucht- und Stillleben-Gemälde des Jacopo Bassano. Von niederländischer Kunst findet sich nur ein großes, aber uninteressantes Bild des Antony Frans Bambermeulen. Ein reizender Priester mit der Hebe in einer Landschaft und „Rubende Könen“, welche der Katalog als Frans Vandens, die Ansticht auf dem Rabmen jedoch nur als „Stimmige Schule“ bezeichnet; von französischer ein Email-Porträt des Comte de Bourbon von Leonard de Limoges; von neuerer französischer Kunst endlich: zwei Bilder von Henri Lehmann „Die Nymphen, den Prometheus beneidend“ und „Die Sirenen, welche den Odysseus in verlocken suchen“, glänzend gemalte Theaterrequisiten: „Der Kellnermeister“ von François Granet und eine Reihe von 22 kleinen Bildern, biblischen Inhalts, von Tony Jehannot. Bedeutend ist die Ausstellung noch durch einige Bilder aus unterweiliger Besitz, „Johannes der Täufer in der Wüste“ von Cristoforo Allori; „Heilige Familie“ von Annibale Caracci; „Madonna mit dem Kind“ von Gima da Conegliano und eine „Kreuzabnahme“, Carton von Raphael Mengs. Ein „Porträt des zweiten Lord Baltimore“, welches von seinem Besitzer dem Lord von York zugeschrieben wird, möchte wohl mehr als zweifelhaft sein. — Die Beschreiber des vorerwähnten Meisters mögen es verzeihen, wenn ich den ebenfalls angeführten Kaufmann'schen Katalog „Das Zeitalter der Reformations“ zuletzt nenne. Die mögen ihren Trost darin finden, daß er fünf viele Beförderer der Ausstellung den Hauptanstellungspunkt bildet. Bekanntlich gehört das

leisliche Bildwerk seit mehreren Jahren einem Herrn P. W. C. Durier in Fribourg, Mohadulmen. — Es ist wohl nicht zu übersehen, wenn man sagt, daß Göthe noch nie eine so interessante Ausstellung gesehen habe. Die Sammlung ist allerdings nur klein, doch ist das vielleicht für uns, die wir das Schauen nicht gewöhnt sind, eher ein Vortheil, indem dadurch die Ermüdung verhindert wird. Den verschiedenen Besitzern, welche ihre Schätze so bereitwillig herbeibringen, ist der Dank des Publikums sicher. Wir können recht viele Andere sich dadurch veranlaßt finden, ein Gleiches zu thun!

Vermischte Nachrichten.

*r. Aus Tirol. Zu Popen ist ein Comité zusammengetreten, um Walthen von der Feggetweide, der angeblich in der Nähe dieser Stadt geboren sein soll, ein Denkmal in einer Steine aus Bronze zu errichten. Das Projector hat ein österreichischer Erzbischof übernommen. Auch zu Zumbach hat sich ein Comité gebildet; man will dem Maler J. Schöpf, der, 1745 zu Telfs geboren, 1822 starb und während seines langen Lebens viele Kirchen al fresco malte, ein Denkmal setzen; es soll aus einer Marmorblöcke bestehen. Schöpf wird bekanntlich auch von Göthe genannt. Daß man den Schriftstellers Hallmetager oder dem Maler Koch, die beide geborene Tiroler und gemäß die hervorragendsten Größen des Landes sind, Monumente errichten will, davon haben wir nichts gehört. Da wir einmal bei den Denkmalen sind, so wollen wir erwähnen, daß der Bildhauer J. Gasser, der in letzter Zeit vielsohl für das Arsenal und die Hofkirche zu Genu beschäfligt war, von der Familie Stotter, welcher ein bekannter Naturforscher angehört hatte, den Auftrag zur Anfertigung eines Denkmals für den neuen Friedhof erhalten hat. Es soll in einer Marmorplatte, welche Christus als Richter der Welt vorstellt, bestehen. Gasser hat bereits mehrere für den neuen Friedhof gefertigt: einen Engel aus Bronze für die Familie des Buchhändlers Schudmayer und eine sehr gelungene Gruppe, den Tod Josephs, auf das Grab des bekannten Landesbauplatmanns J. v. Kreisleber. In diesem Herbst hat Aloys Plattner den Frescopolis in der Kirche von Jir vollendet. Er begann ihn bereits vor einer Reihe von Jahren, so daß man in dieser Kirche den Entwurfsgang des Künstlers überdieslich beobachten kann. Das letzte Bild stellt die Ausgießung des heiligen Geistes, gemauert: die Wirkung dieser Ausgießung auf die Apostel und das Volk, in einer wohl durchdachten Komposition vor. Wir haben nun, sowie von A. Wader, dem Schüler Schraudolph's, auch von Plattner, auf den Cornelius wirkte, mehrere abgeschlossene Werke in Tirol. Eine große Thätigkeit entfaltet die Glasmalereianstalt von Reuhaus in Widtau. Die letzte Ausstellung brachte vieles und vielerlei. So von Eisenstein die prächtige Kofette für die Antoniuskirche von Padua, so die Fünfpässe der neu auszubauenden desoratorien Fenster für die Kirche des Heiligen Heiligen, so die große Kofette für Kremsier mit dem Bilde des heiligen Mauritius von J. Zele. Den Hauptpunkt der Ausstellung bildete aber jedenfalls das heilige Dreifaltigkeit für die Kirche in Wien, dessen Professor Klein in Wien lieferte die Komposition und die figuralen Kartons. Das Fenster hat eine Höhe von 35 Fuß; der künstlerische Entwurf und die technische Ausführung sind gleich anerkennenswerth.

Alma Tadema ist bei der jüngst stattgefundenen Erploision in London um sein erst kürzlich vollendetes Haus gekommen. Dasselbe war ganz nach antiker Weise eingerichtet, im pompejanischen Stile ausgemalt und mit einer Menge kostbarer Kunstgegenstände ausgestattet, welche bei dem erwähnten Unglücksfälle zum größten Theile getrimmert wurden. (Times.)

Michelangelo's vierhundertjähriger Geburtstag, der 6. März 1875, soll in Florenz feierlich begangen werden. Es hat sich ein Comité gebildet, welches schon jetzt Vorbereitungen zu dieser Gedenkfeier trifft. Das Programm derselben wird in Kurzem veröffentlicht werden.

Das große Fresco-Gemälde im Conciliensaal in Genua: „Der Empfang des Kaisers Wilhelm“, welches Hr. Pechi ausführt, wird in einigen Wochen vollendet sein. Nach Beendigung dieses Bildes soll (außer der Germania) 10 Fresken gemalt und noch 6 zu malen übrig. Neuestens hat Schwörer das Bild: „Die Einführung des Christentums in dortiger Gegend“ vollendet.

Vom Kunstmarkt.

R. G.—r. Eine neue Kunst-Galerie. Kunst-Galerie konnte mit seinen Photographien zuschreiben sein, und sie mit ihm sie haben sich gegenseitig unter die Firma gegossen und auf beiden Seiten sehr man wohl bakt. J. Albert in München hat neuerdings eine Kunst-Galerie publicirt, der man ohne Bedenken eine sehr weite Verbreitung in Aussicht stellen darf, und zwar nicht sowohl des bedeutenden Gehalts der Bilder halber, als vielmehr durch die Erfahrung berechtigt, welche aus den bisherigen Publicationen Kunstlicher Werke fastsam geschöpft werden konnte. Ja, es ist sehr möglich, es all die verschiedenen Kunst-Galerien sich einer so eminenten Popularität zu erfreuen gehabt hätten, wenn sie einen tieferen, künstlerischen Gehalt besäßen, der dann natürlich auch höhere Anforderungen an den Beschauber stellen würde. Alle in der neuesten „Galerie“ publicirten, einzeln oder meist längst bekannten Bilder haben jene Gefälligkeit der Darstellung für sich, welche die Vorwelt, insbesondere die schönere Hälfte derselben, und von letzter wieder den jüngeren Theil, bisher unbedingt besaßen hat, welche sich aber bei ersteren Sachverständigen nicht immer derselben Beifalles zu verheuen hatte. Es liegt uns heute indessen nicht ob, über den größeren oder geringeren künstlerischen Werth dieser Compositionen auszuurtheilen; wir fassen lieber die Leistungen des Verlegers J. Albert in's Auge, die in der That alles Vor verdient und auf's Neue den guten Ruf rechtfertigen, den alle Arbeiten seines Reichs sich erworben haben. Die Galerie umfaßt 12 Blätter:

1. Tell, (Banngarten auf der Flucht);
2. Tell's Flucht;
3. Den Casos (Casos an der Fels Höle);
4. Wallenstein's Tod (Wallenstein bezieht sich zur Ruh); „Ich denke einen langen Schlaf zu thun; segst, daß sie nicht zu früh, mich wecken“;
5. Maria Stuart (Streuereine im Garten);
6. Maria's Abchied;
7. Frau von Wolfen (die Königin mit den leidlichen Fildern);
8. Jungfrau von Orleans (Erscheinung der Himmelskönigin);
9. Remo und Julie (Sterbekenn);
10. Tannhäuser (Tod der Elisabeth);
11. Lebegüner (Lebegüner's Abchied);
12. Tristan und Isolde (Isolde an Tristan's Leiche). Die Publication wird in drei Größen ausgegeben, und zwar 1. Facsimile-Ausgabe: Bildgröße 65 x 48 Ctm.; Cartongröße 100 x 73 Ctm. 2. Groß-Folio, Bildgröße 40 x 32 Ctm. Cartongröße 48 x 65 Ctm. 3. Cabinetgröße, Bildgröße 13 x 10 Ctm. Cartongröße 11 x 17 Ctm. Der Preis ist ein mäßiger, und da J. Albert auch elegante Exemplare zu den Photographien liefert, so wird aller Wahrscheinlichkeit nach diese Kunst-Galerie zur Weihnachtszeit gar vielen aus der Verlegenheit helfen.

H. Vichtenberg's Gemälde-Auktion in Breslau vom 12. October nahm einen ziemlich günstigen Verlauf, der gegenwärtig etwas getrübtet Stimmung des Kunstmarkts. Das Bild von E. Dillebrandt „Marino Isle of Wight“ (allerdings seiner schönsten Zeit 1851 entstammend) wurde um 1510 Thlr., die „frühliche See“ (von 1825) um 1125 Thlr., das kleine „Architektonisch aus Rom“ um 715 Thlr., das reizende und geistreich (stanzhaft behandelte „Die Janina“ um 285 Thlr. erkaufen. Hogart's „Belgoland“ erzielte 1140 Thlr., sein „großer Wald“ 800 Thlr.; eine kleine „Marine“ von 1746 410 Thlr., ein „Schiff“ von Pinter (Verfolgung eines Seelandschiffes) ebenfalls 140 Thlr., die große „Waldlandschaft“ von Boulanger 1060 Thlr. Auch die anderen Bilder gingen zu entsprechenden Preisen fort.

Alexander Vida's Notirungen zu den vier Evangelien (Paris, Dabette & Co.) erscheinen mit deutschem Text in vierundzwanzig Lieferungen bei G. W. Müller in Bremen. Die Ausstattung der Publication ist eine glänzende. Wir kommen später auf dieselbe zurück.

Berichtigung.

In Nr. 2 dieses Blattes Sp. 31, Zeile 16 v. o. ist statt „Solms-Weims im Schlosse Anhalt“ zu lesen: „Saime-Salm im Schlosse Anhalt“.

Inserate.

Bekanntmachung.

Das nach den Plänen und unter der technischen Oberleitung des Herrn Oberbaurath Gottfried Semper im Bau begriffene königliche Hoftheater in Dresden soll mit einem, der Bedeutung des Hauses entsprechenden, künstlerisch geschmückten Vorhang versehen werden. Da der Bau so weit vorgeschritten ist, daß die Eröffnung des Theaters im Frühjahr 1876 erwartet werden kann, hat das königlich sächsische Finanzministerium, als die mit der Oberaufsicht über den Bau beauftragte Staatsbehörde, beschloffen, für die Entwerfung des Vorhanges eine allgemeine Konkurrenz zu eröffnen, zu welcher es hierdurch öffentlich einladet.

Die Wahl eines dem Zwecke und der Bedeutung des Vorhanges entsprechenden Gegenstandes bleibt ebenso wie die künstlerische Anordnung der Darstellung der Wahl und dem Ermessen der Künstler überlassen, welche sich an der Konkurrenz betheiligen wollen. Die Entwürfe, in welche der sogenannte Hartgaminmanteil mit einzubeziehen ist, sind zugleich in einer Zeichnung und in einer Oelfarbenstizze zur Anschauung zu bringen. Eine bestimmte Größe wird dafür nicht vorgeschrieben.

Eine Kopie des Auftrisses der Bühnendeffnung und des Prosceniums, auf welcher sich auch die nöthigen Angaben über die bei der Decoration des Zuschauerraumes zur Anwendung kommenden Farben befinden, wird Herr Architekt Manfred Semper (Dresden, Baubüreau des königl. Hoftheaters), an den man sich deshalb wenden wolle, jedem Bewerber unentgeltlich überreichen. Die Entwürfe sind bis zum

15. Februar 1875

bei dem Finanzministerium einzureichen. Dieselben sind in üblicher Weise mit einem Motto zu versehen, welches sich auf einem verbleibenden Koutvert wiederholt, in welchem die Adresse des Einsenders enthalten ist.

Aus den rechtzeitig eingereichten Entwürfen wird das Finanzministerium denjenigen, welcher als der vorzüglichste und am meisten zur Ausführung geeignete erkannt wird, mit

5000 Mark Reichswährung,

einen zweiten mit 2000 Mark, einen dritten mit 1500 Mark prämiiren. Alle drei Entwürfe werden, unbeschadet des den Urhebern verbleibenden Rechtes der Vereinfügung und sonstigen Verwendungs, den königlichen Sammlungen überwiehen und zugleich photographirt, um jedem der Künstler, die sich an der Konkurrenz betheiligen, eine Photographie der prämiirten Stizzen mittheilen zu können. Die zu den nicht prämiirten Stizzen gehörigen Koutverts werden uneröffnet vernichtet, die Stizzen selbst werden ihren Urhebern auf Verlangen kostenfrei zurückgegeben.

Für den Fall, daß der an erster Stelle prämiirte Entwurf auch von Sr. Majestät dem König zur Ausführung genehmigt wird, behält sich das Finanzministerium vor, deshalb und über die Bedingungen, unter welchen die Ausführung erfolgen soll, in weitere Verhandlungen mit dem Urheber desselben einzutreten.

Bei der Auswahl der zu prämiirenden Entwürfe wird sich das Finanzministerium des Beiraths der Herren Oberbaurath Gottfried Semper in Wien, Galeriedirector Professor Dr. Hübnier, Director Professor Dettner, Weide in Dresden, Director Kestling zu Carlruhe, Director von Piloy in München, Professor Preller in Weimar, Professor Dr. Springier in Leipzig und Professor Anton von Berner in Berlin bedienen, welche zugesagt haben, Jeder für sich ein schriftliches Gutachten über die eingereichten Entwürfe abzugeben.

Am 31. März werden nach getroffener Entscheidung die zu den gewählten Entwürfen gehörigen Koutverts geöffnet und die Namen der Prämiirten veröffentlicht.

Dresden, am 23. October 1874.

Königlich Sächsisches Finanz-Ministerium.

v. Friesen.

Hartmann.

Verlag von Bernhard Friedrich Voigt in Weimar.

Der innere Ausbau der Kirchen
in TischlerarbeitKirchenmöbel und Kirchengeräthe
nach den verschiedenen Kirchenstilen,

als Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Taufsteine, Orgelgehäuse, Brüstungen, Beicht-, Chor- und andere Stühle, Orgelbänke, Bet-, Mess- und Musikpulte, Sessel, Apostelleuchter, Knieschemel, Windfänge, Nummertafeln etc. etc.

von August Graef,

Herausgeber des „prakt. Journals für Bau- und Möbelschler“ in Erfurt.

Drei Hefte,

enthaltend 42 Tafeln mit Modellen in natürlicher Größe.

Querfolio. Preis einer einzelnen Lieferung 2 Thlr. 15 Sgr., aller 3 Lieferungen zusammen 7 Thlr. 15 Sgr.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

(5)

Verlag von E. A. SEEMANN
in Leipzig.

Beiträge

zu

Brockhard's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 1 Thlr.

geb. (ingleicher Weise wie der Cicero)

1 Thlr. 7½ Gr.

Beiträge

von Dr. G. v. Söhm
(Wirtsh. Verfassung. 25)
eb. an die Verlagsb.
(Leipzig, Köhlerstr. 3)
zu richten.



Inserate

a 2½ Sgr. für die drei
Mal gelassene Zeilzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

13. November.

1874.

Weibblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Kthlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Kunstgewerbe-Museum in Leipzig. — Die „Leuchtornamentkaffe“ in Italien abermals. — Ein noch unveröffentlichtes Buch. — Das Schicksal der Kunstwerke Unteritaliens. — Friedrich Wilhelm 4. — Jan Jansz, der „Meister vom Lebe Maritz“. — Die Hamburger Kunst- und Gemäldesammlung. — Ausgrabungen in Olympia. — Eine Antikenfabrik. — Zeitverläufe; Kautschukstatuette. — Inserate.

Kunstgewerbe-Museum in Leipzig.

Am 25. Oktober fand die feierliche Eröffnung des vor einem Jahre auf Anregung von Dr. Max Jordan, seitherigem Direktor des städtischen Museums, von der hiesigen „Gemeinnützigen Gesellschaft“ im Verein mit einer Anzahl Kunstfreunde und angelegener Industrieller begründeten Kunstgewerbe-Museums statt. Das zur Ausführung des Unternehmens niedergelegte Comité hatte die sofort durch Zeichnung von Beiträgen beschafften Geldmittel mit raschem Entschlusse dazu benutzt, um noch in den letzten Tagen der vorjährigen Weltausstellung unter freundlichem Beirath von Dr. Br. Bucher die ersten Anläufe für das zu errichtende Institut in Wien zu bewirken. Weitere Anläufe und Schenkungen vermehrte im Laufe des Jahres den auf diese Weise gebildeten stattlichen Grundstock, welcher durch Ankauf einer bedeutenden, von W. Trugnin in zusammengebrachten Ornamentensammlung und durch Anschluß derselben seit Jahren bestehenden, auf Anlaß des verstorbenen Dr. A. v. Zahn in's Leben gerufenen Vorbildersammlung einen wesentlichen Zuwachs erhielt. Das Ganze ist vorläufig in ermietheten Lokalitäten untergebracht, mit der nicht unbegründeten Hoffnung, daß die städtischen Behörden der Anstalt ein für ihre Zwecke und Ziele ausreichendes Gebäude zur Verfügung stellen werden. Eine Eingabe des Comité's bei der sächsischen Staatsregierung um Unterstützung der für die Hebung des Kunstgewerbes in Sachsen schon jetzt die beste Gewähr bietenden Anstalt fand bereitwillige Aufnahme, und nur der Umstand, daß für die laufende Finanzperiode der für öffentliche Kunstzwecke in lieberster

Weise im sächsischen Budget eingestellte Fonds bereits anderweitig in Anspruch genommen war, verhinderte die Absicht, dem Unternehmen von vornherein größere Mittel zur Verfügung zu stellen. Die gleichwohl für das laufende und das folgende Jahr gewährte Staatsbeihilfe dürfte indeß im Verein mit den aus Privatmitteln fließenden Jahresbeiträgen ausreichen, um die Sammlungen in wünschenswerther Weise zu vervollständigen und sie für die theilhabenden Kreise der Bürgerschaft nutzbringend zu machen. Es kommt dem jungen Institute dabei zu Gute, daß eine Verbindung desselben mit der hiesigen Kunstakademie angebahnt ist, die unter der Leitung ihres Direktors, Prof. Nieper, die Pflege der für das Kunstgewerbe angelegten Talente in richtiger Erkenntniß der Anforderungen der Gegenwart sich zur besonderen Aufgabe gemacht und in Rücksicht darauf erst vor Kurzem neue Lehrkräfte herangezogen hat.

Die Eröffnungsfestlichkeit, bei welcher die Staats- und städtischen Behörden in ihren Spitzen vertreten waren, wurde durch eine Rede des Seidenhändlers Schwarz, welcher den bisherigen Entwicklungsgang des Unternehmens schilderte, eingeleitet. Am Schluß derselben ergriff Prof. Anton Springer, der Einladung des Comité's folgend, das Wort, um Zweck und Ziel der Anstalt klar zu legen. In längerer eindrucksvoller Rede verbreitete sich Springer über die Ursachen, welche die Begründung von Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen an den Centralpunkten des Gewerbetreibens zu einer Nothwendigkeit für die Kulturentwicklung der Völker nicht minder als für ihr wirtschaftliches Gedeihen gemacht haben. Lauter Beifall lehnte den ebenso lichtvollen wie von warmer Begeisterung für die Sache

durchdrungenen Vortrag. Eine Besichtigung der ausgestellten, zum Theil dem Museum dargelegenen Gegenstände, unter denen als besonders interessant der vor einigen Jahren aufgefundenen Regensburger Silberfaß, im Besitz des Rentners Eugen Felix, eine Sammlung alter Teppich- und Möbelstoffmuster (Bestzer Tapetenfabrikant Schütz) und eine überaus reiche Kollektion italienischer Schmuckfachen, im Besitz des Juweliers Strube, hervorgehoben zu werden verdienen, bildete den Schluß der Feierlichkeit, mit welcher das Leipziger Gewerbemuseum seine öffentliche und hoffentlich segensreiche Wirksamkeit begonnen hat.

Leipzig, Ende Oktober.

S.

Die „pseudo-amerikanische Skulptur“ in Italien abermals.

K. Die „New-York Works“ veröffentlicht folgendes Dokument, datirt Florenz, 11. Juli 1874:

„Angesichts der Discussion über den Zustand der amerikanischen Bildhauerei in Italien, welche in der Presse der Vereinigten Staaten eröffnet und in gewissen in Europa erscheinenden Zeitungen fortgesetzt worden ist, wünschen wir Eubedunterzeichnete, in Florenz wohnhaft, folgende Erklärung abzugeben:

„Wir fürchten, daß es keinen Grund giebt, zu bezweifeln, die reine Wissen der Kunst sei viele Jahre hindurch von gewissen Bildhauern in Florenz und in Rom forrumpirt worden.

„Als Individuen, welche großes Interesse an Allem haben, was auf die Wohlfahrt und den Fortschritt der Kunst Bezug hat, begrüßen wir daher mit unverhüllter Gemuthung den kürzlich gemachten Versuch, alles, was in der Praktik dieser Bildhauer korrupt und illegitim ist, bloßzustellen.

„Wir laden unsere in Rom wohnenden Freunde achtungsvoll ein, in einer ähnlichen Erklärung uns beizupflichten.

„Car. Professor E. Santarelli, Bildhauer; Morris Moore; Professor Karl Hillebrand; Commendatore Gotti (Direktor der königl. Galerien); Longworth Powers, Bildhauer; George H. Saul, Bildhauer; G. J. Hart, Bildhauer; John Mc. Namee, Bildhauer; J. G. Gifford, Bildhauer; Percival Ball, Bildhauer; Thomas Ball, Bildhauer; William Jervis; Giovanni Battista Tassara, Bildhauer; Leopoldo Costoli, Bildhauer; Commendatore Professor Pio Fedi, Bildhauer; Angelo Tegna und viele Andere.“

Dieses Schriftstück begleitet die „Works“ mit folgenden Bemerkungen:

„Die Kunst-Verfälscherien abermals.

„Wir haben von Herrn S. W. Healey in Florenz mit der Bitte um Veröffentlichung ein Dokument er-

halten, welches er selbst aufgesetzt hat, und welches von einer Anzahl mehr oder weniger in der italienischen Kunstwelt bekannter Persönlichkeiten unterzeichnet ist, in Vertheidigung seines neulichen Kreuzzuges gegen amerikanischen Kunstcharlatanismus in Italien. Wir gewähren Herrn Healey's Bitte nicht als einen Akt der Gerechtigkeit, denn wir haben ihm schon genug Raum und Freiheit in unseren Spalten eingeräumt, sondern aus Höflichkeit. Wir können jedoch nicht einsehen, daß das Dokument von irgend welcher Erheblichkeit sei. Es versichert uns, daß die Unterzeichner stark der Meinung sind, „die reine Wissen der Kunst“ sei schon seit vielen Jahren durch „gewisse Bildhauer“ in Florenz und Rom „forrumpirt“ worden. Aus dem Mandarinengeschwätz in's Englische übersetzt, nehmen wir an, daß es heißen soll, die Unterzeichner des Dokuments seien überzeugt, „gewisse Bildhauer“ in Florenz und Rom seien mehr darauf erpicht, Geld zu verdienen als Statuen zu machen, und wenn sie mehr Geld dadurch verdienen können, daß sie sich andere Leute mietzen, um sich ihre Statuen machen zu lassen, anstatt sie selbst zu machen, so scheuen sich diese schuftigen „gewissen Bildhauer“ nicht, dies zu thun. Aber wer diese „gewissen Bildhauer“ sind, oder selbst nur, welcher Nationalität sie angehören, daß sagen sie nicht. Fernerhin erklären sie, daß sie mit „unverhüllter Gemuthung den kürzlich gemachten Versuch begrüßen“, gerade dasjenige zu thun, dessen sie sich enthalten; aber sie endossiren nicht im Geringsten den Erfolg dieses Versuches. Auch wir sind überzeugt, und waren längst überzeugt, ehe wir je von Herrn Healey gehört hatten, daß ein gutes Theil Charlatanismus in den florentinischen und römischen Ateliers existirt, und zwar nicht nur in amerikanischen Ateliers, und auch nicht nur in den Ateliers der Bildhauer. Auch wir „begrüßen mit unverhüllter Gemuthung“ den Versuch des Herrn Healey, wenigstens einen Theil dieses Charlatanismus zu demaskiren. Aber was auch die Meinung der Unterzeichner des Dokuments, welches Herr Healey uns zu senden die Güte hatte, über die Resultate seines Versuches sein mag, so ist unsere eigene Ansicht unglücklicher Weise, daß Herr Healey sich einer Aufgabe unterzogen hat, zu deren Erfüllung er nicht kompetent ist. Er hat es einfach fertig gebracht, Alarm zu schlagen. Es muß geschickteren Geheimpolitizisten und richtigeren Tribunalen vorbehalten bleiben, die wahren Verbrechen aufzuspüren und abzuurtheilen.“

Ein noch unverfaßtes Buch.

Zwei Falteten kehrteten und kennzeichnen vor Allem das ganze Kunstleben der Gegenwart. Zunächst die Würdigung, Erlerniniß und Durchbringung der

Kunstweisen aller Zeiten und Völker; sodann aber die staunenswerthe und mannichfaltige Ausbildung in der Technik, Kunstwerke zu vervielfältigen. In Beidem ist keine Zeit auch nur entfernt mit der unsren vergleichbar. Wieder aber von den vervielfältigenden Kunstweisen giebt es keine, die an Verbreitung, Volksthümlichkeit und Bedeutsamkeit als Bildungsmittel eine so hohe Stelle im Kulturleben einnimmt, wie die Holzschnidekunst.

Um so auffallender ist es, daß es noch gänzlich (wenigstens in Deutschland) an einem Werke fehlt, das uns in genügender und anschaulicher Weise die Entwicklungsgeschichte dieses hochwichtigen Zweiges vorführt, während doch alle übrigen bildenden und vervielfältigenden Künste die umfassendsten und eingehendsten Arbeiten hervorgerufen haben. Und gerade eine gut illustrierte Geschichte des Holzschnitts würde schon darin alle übrigen kunstgeschichtlichen Werke übertreffen, daß sie eben, statt Nachbildungen anderer Kunstschöpfungen, die ihrigen selbst dem Beschauer vorführt. Ferner läme noch hinzu, daß ein solches Werk durch die vielen schon vorhandenen Holzstöcke oder Clichés verhältnißmäßig mit wenigem Kostenaufwand herzustellen wäre und endlich, daß es sicherlich die größte Theilnahme und Verbreitung finden dürfte, wenn Text und Wahl der Bildproben nur irgendetwas mit Umsicht, Verständnis und Geschmack behandelt würden.

Das Fehlen eines solchen Werkes in unserer sonst so reichen Kunstliteratur ist, wie schon gesagt, höchst auffallend, und der Grund dieses Mangels liegt vielleicht in nichts Anderem, als daß eben noch Niemand dazu angeregt hat. Ist aber dies der Fall, dann sei diese Anregung vor Allem der Zweck dieser Zeilen.

Schon ein daumendickes Handbuch der Geschichte des Holzschnitts dürfte zunächst genügen, das einem größeren Werke dann als Grundlage dienen könnte.

Wie dasselbe einzurichten wäre, liegt auf der Hand. Die Illustrationen müßten die Hauptfache sein, der Text beschränkte sich nur darauf, dieselben zu verbinden und zu erläutern, welcher Zeit, welchem Meister und welchem Werke sie angehörten, auch, wenn nöthig, den Gegenstand ihrer Darstellung zu erklären. Notizen über das Leben und die Kunstweise der verschiedenen Meister dürften endlich ebenso wenig fehlen wie Fingerringe für Vocale in Betreff der Vorzüge und Fehler der einzelnen Holzschnittweisen.

Die Bildproben begännen mit getreuen Nachschnitten der primitivsten Incunakeln dieser Kunst (mittelalterlichen Heiligenbildern, Spiellarten und Initialen der ersten Druckwerke); führten darauf die fernigen Schnittweisen der Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts vor; nach diesem sodann die Entwicklung und Entartung des Holzschnitts, die das

siebzehnte Jahrhundert zeigte, Proben traurigen Befalls im achtzehnten (z. B. zopfige und kraftlose Bäckervignetten); hiernach aber wieder Beispiele der Wiederaufnahme dieser Kunst in den dreißiger Jahren (Gubig's Kalenderbilder; Pfennigmagazin u. s. w.) und endlich ihre herzerfreuende Höhe in unseren Tagen, wie vertreten durch die ersten Meister, wie durch die verschiedenartigsten Schnittmanieren, stets auch mit Seitenblicken auf die Leistungen anderer Völker, namentlich der Franzosen und Engländer; nicht zu vergessen die der alten Italiener, deren Blätter freilich eben so unbekannt und selten wie hochbedeutend sind.

Die meisten Proben alter Holzschnitte müßten wohl, wie gesagt, durch eigens angefertigte sachsimilire Nachbildungen zur Anschauung gebracht werden, doch auch derartige Holzstöcke sind bereits in ziemlicher Anzahl vorhanden, und selbst einige echte alte sind aufgefunden, von denen Clichés leicht zu erlangen wären, was bei Werken der Gegenwart erst vollends keine Schwierigkeit haben dürfte. Voraussetzlich würden die Betreger derselben für solchen Zweck Stöcke wie Clichés bereitwillig zur Verfügung stellen, da solches für sie ja nur Ehre wie Nutzen brächte. Wir dürfen hoffen, ein noch so reich ausgestattetes Buch zu auffallend geringem Preise zu haben. Das alte kunsterrfüllte Nürnberg und darin wieder das germanische Museum wäre vor Allen der passende Ort, solch' ein Werk in's Leben zu rufen.

Mag es denn vorläufig mit diesen wenigen Bedeutungen sein Bewenden haben! Sie reichen hin, um darzutun, wie interessant, fördernd, bildend, lohnend und leicht in's Werk zu führen ein solches Unternehmen sein müßte.

Welch' eine Aufgabe, dem deutschen Volke die Geschichte seiner volksthümlichsten Kunst anschaulich vorzuführen!

Wer ist der Erste, ihr sein Wissen, seine Kraft, seine Mittel zu weihen?

Hermann Müller.

Das Schicksal der Kunstwerke Unteritaliens.

Die Kontraste socialer Verhältnisse sind vielleicht in keinem Lande Europa's so groß, wie die zwischen dem Norden und Süden Italiens gegemartig bestehenden. Die Erscheinung ist eine um so auffälliger, als sie mit einer allerdings geraume Zeit hinter uns liegenden Vergangenheit in Widerspruch steht. Süditalien umfaßte die wichtigsten Stige des Vengokardentreiches. Apulien war der Lieblingsaufenthalt der Hohenstaufenherrscher, das wilde Cap Garzano, ein Aethos des Westens, bildete das Wallfahrtsziel von Fürsten und Biskerataranen, die reichen Hafensstädte der Nisiküste einen Sammelplatz der Kreuzfahrer, nicht zu gedenken der längst entschwun-

denen Herrlichkeit griechischer Kolonien in Calabrien. Aber die Zeit der Wiedergeburt von Wissenschaften und Künsten ist im Königreich Neapel nicht wie anderwärts der Ausgangspunkt einer neuen Kultur gewesen. Treffend wird die künstlerische Entwicklung von da ab von einem gelehrten Benediktiner in dem Worte charakterisirt: „Von Luther bis auf unsre Tage war hier gleichsam ein zweites Mittelalter.“

Gegenwärtig sind die Kunstschätze dieser Provinzen wie die ganz Italiens als Nationaleigentum deklarirt. Aber die Bildungsstufe der Süditaliener ist leider noch eine so tiefliegende und die praktische Anwendung dieses Satzes noch eine so mangelhafte, daß noch geraume Zeit vergehen dürfte, bis der Stolz auf dieses Bewußtsein ein geredeter zu nennen ist. Ist doch der Begriff „Kunst“ den Köpfen jener Süditaliener noch ein so fremdes Ding, daß selbst Gebildete in größeren Städten jumeist nicht wissen, was ihr Wohnsitz an Kunstschätzen birgt. Ja die Untersuchung und die Aufnahme von plastischen Monumenten oder von Malereien seitens eines Fremden werden immer als Ingenieurarbeiten beurtheilt, während das gemeine Volk darin mit mißtrauischem Auge die Arbeit eines Zauberers und Schatzgräbers sieht. Photographische Aufnahmen der Monumente sind natürlich fast nirgends aufzutreiben. Diese Zustände sind aber von der allerschlimmsten Bedeutung für die Erhaltung beweglicher Kunstwerke, besonders der den Kleinkünsten angehörenden Objekte. Frühmittelalterliche Emailarbeiten, Krucifixe, miniaturreiche Codices und andere vereinsamte Reste früherer Kulturepochen befinden sich meist in Besitz von Klöstern und Kirchen. Wo nun dem Clerus eine Ahnung von dem Werthe der in seinen Händen liegenden Schätzen nicht abgeht — und nicht selten wird ihm dieselbe durch die Nachfrage eines Fremden nahegelegt, — da liegt es in der Natur der Verhältnisse, daß er hier die sonst fruchtlose Opposition gegen moderne staatliche Einrichtungen zur Geltung bringt und ungehindert über das Eigenthum der Nation schaltet und waltet. Entweder verwehrt man die Verachtung der Gegenstände, vorgebend, dieselben seien nicht mehr vorhanden oder die hebenlichen kirchlichen Verhältnisse erlaubten nicht ihr Vorzeigen — Hindernisse, die sich oft noch durch Fälschungen einfließen lassen, — oder auch, und das ist das Schlimmste, man läßt die Kunstwerke in fremden Besitz übergehen, um sie vor dem alles erbarmungslos in sich aufzunehmenden Labyrinth, dem Nationalmuseum in Neapel, dessen Inspektoren bereits wie Minotaurus das Land zu durchziehen ansangen, zu retten. So ist die alte Bischofsmitra von Scala, in der Email- und Filigranarbeit das Zarteste, Feinste und in der Zeichnung Vollendetste, was Italien von mittelalterlicher Technik dieser Art aufzuweisen hat, auf Gemeindefiskus in den verborgenen Besitz eines

Analfitaner Bürgers übergegangen. Je geringer das Bewußtsein eigener Größe in der Vergangenheit ist, desto größer ist das Zurückführen vor dem der neuerstehenden nationalen Wiedergeburt: ein sehr merkwürdiger psychologischer Zug.

Dieses Verfahren ist übrigens nicht so ganz neu. König Ferdinand II. hat davon selbst in Neapel im Jahre 1848 Gebrauch gemacht, indem er das berühmte *Officium* der Madonna mit Miniaturen von Giulio Clovio von der Bibliothek des bourbonischen Museums zurückzog, seit welcher Zeit es nicht mehr vor die Öffentlichkeit gekommen ist. In Vasari's Lebensbeschreibung des genannten Miniaturisten nimmt fast ein Drittel die Beschreibung dieses *Officiums* ein, an dem der Künstler neun volle Jahre mit dem Vorsatz arbeitete, damit sein Meisterwert zu schaffen. Vasari's Verwunderung für das Wert ist so groß, daß er unter anderem sagt, man könne behaupten, Don Giulio habe in diesen Werke die Alten und die Modernen übertroffen, er sei darin für seine Zeit ein kleiner und neuer Michelangelo. Selbst die Ausgabe Vasari's von Le Monnier (Bd. 13, 1857) und ebenso die Reisehandbücher führen das Wert immer noch als im neapolitanischen Museum befindlich an.

Die meisten derartigen Kunstschätze ziehen indessen auf einer anderen Straße aus dem Bereich der Öffentlichkeit, welcher zu folgen auch für den eifrigsten Forscher ein vergebliches Unternehmen bleiben wird; die Künstler schenken vor ihrer Aufhebung, wenn es nur irgend geht, ihre Schätze an Handschriften, natürlich vor allem die mit Miniaturen geschmückten, als Scheideguth dem Papste, ein Verfahren, von dem selbst die Theatiner von Capua keine Ausnahme machten, indem sie den schönen miniaturreichen *Exultatorvotulus* von Venedig aus dem Jahre 1059 hinter die chinesische Mauer des kataloglosen Reiches vatikanischer Archive wandern ließen. Capua, das alte Casilium, und seine Mutterstadt, das nahebeiliegende Santa Maria Capua Vetere, sind sonst Städte, die sich von den geschichtlichen traurigen Zuständen in rühmlichster Weise abheben. Reich an Monumenten aus der Zeit der Longobardenherrschaft, noch mehr an solchen seiner antiken Größe haben beide Städte, als sie vor wenig Jahren die Gründung eines Museums für kampanische Alterthümer beabsichtigten, erst nach harten Kämpfen der Realität sich dahin geeinigt, daß Capua nuova der Sitz desselben sein solle. Die Räume eines Palastes sind denselben zur Verfügung gestellt, und so bildet denn die bereits ansehnliche Sammlung den gerechten Stolz der Provinz, die damit vor den Thoren Neapels, einkend ihrer großen Vergangenheit, sich in künstlerischer Beziehung eine Selbstständigkeit wiedererobern wollte. Für den Reisenden wird der Besuch dieses am 31. Mai 1874 eröffneten Museums immer eine lohnende Vorbereitung auf das neapolitanische sein. Es bietet so ziemlich die-

selbe Mannigfaltigkeit wie das letztere, natürlich unter beschiedeneren Verhältnissen.

Das Atrium des Museums von Capua erinnert an den Bargello in Florenz. Hier fallen zunächst schöne Relieffrüde von der Marmorbekleidung des antiken Amphitheaters auf. Ferner eine Anzahl alter Sarkophage, darunter auch ein sehr merkwürdiger aus der Zeit Constantin's. Auf der nachreliefirten Vorderseite desselben hatten zwei schwebende Tritonen einen Diskus, welchen ein Kreuz mit dem Monogram Christum durchschneidet. Daneben steht der Hexameter:

Hoc Domini signo moritur ab hoste maligno,
Quisquis in hoc tumulo subrequiescit homo:

„Durch dies Zeichen des Herrn wird Schutz vor mißgünstigem Feinde,

Welcher Mensch auch herein in dieses Grab wird gesetzt.“

Hieran reihen sich mittelalterliche Grabdenkmäler, hochreliefirte Ritterbildnisse mit dem Hunde, dem Sinnbilde der Lehnstreue, zu den Füßen; dann solche aus dem Cinquecento. Hier hat man auch den traurigen Rest eines für die deutsche Geschichte besonders wichtigen Monumentes aufgestellt, den Torso der in Deutschland bereits verschollen geglaubten, von den Capuanern dem großen Kaiser Friedrich II. errichteten Statue. Derselbe war auf dem Throne sitzend dargestellt; doch ist die Skulpturarbeit nur als mittelmäßig zu bezeichnen. Ihre historische Bedeutung übertrifft bei weitem die künstlerische. Leider fehlt der Kopf des Kaisers, dagegen finden wir hier noch die charaktervollen Köpfe der mit dem Kaiser einst zusammen aufgestellten kaiserlichen Räte Thaddäus von Cuesia und Petrus de Vinea. Ersterer, der berühmte Rechtsgelehrte seiner Zeit, war der bereite Anwalt seines Herrn vor Innocenz IV. und 140 Prälaten, die zu Lyon über den Kaiser ohne gesetzmäßige Form der Vorladung den Fluch der Kirche ansprachen, bei dessen Vernichten Thaddäus, welcher bereits an den künftigen Papst und an ein künftiges allgemeines Concil der Könige, Fürsten und Prälaten appellirt hatte, voll Verzweiflung an seine Brust schlug und die Versammlung verließ. Er starb auf dem Schlachtfelde von Parma, jenem unheilvollen zweiten Tage von Legnano, der selbst die kaiserliche Krone in die Hände des Pöbels fallen ließ. Tragischer ist der Untergang des Petrus de Vinea, eines Bürgers von Capua, der sich durch sein Genie aus dem Staube zum ersten Staatsmanne seiner Zeit emporgearbeitet hatte. Dieser genialste Minister und Freund des Kaisers fiel, wenn nicht durch eigene Schuld, so doch durch Argwohn seines Herrn. Ein glänzender Beweis der Lauterkeit und Hochherzigkeit ghibellinischer Gesinnung ist aber die der Stadt Capua ewig zum Ruhme gereichende That, daß sie den großen Kaiser an der Seite ihres unglücklichen Mitbürgers, beide so im Tode verführend, verherrlichte, eine That, die den Ruf

Capua's in der Römerzeit für uns Deutsche in den Hintergrund zu stellen verdient.

Die Innerräume des Museums enthalten eine sehr reiche Sammlung ostlicher und anderer archaischer Terrakotten, besonders Votivstatuetten von Göttheiten, im Charakter vielfach von den etruskischen abweichend. Die Sammlung altgriechischer Vasen enthält zwar keine hervorragende Exemplare, zeichnet sich aber durch eine ziemlich Reichhaltigkeit aus. Sie ist in dem Hauptsaal aufgestellt, woselbst sich auch eine Sammlung alter Waffen vorfindet. In der Sammlung antiker Münzen sind besonders die Städte Tarent und Neapel vertreten. Wenig bedeutend ist die Gemäldesammlung. Eine größere Anzahl Bilder werden dem Solomon zugeschrieben.

Volle Anerkennung verdient endlich die Stellung, welche in der neuen Aera Italiens die Benedictiner zu Wissenschaft und Kunst einnehmen. Bei den drei wichtigsten Klöstern Unteritaliens, Subiaco, Monte Casino und la Cava ist um deswillen die praktische Anwendung des Vespere, welche die Aufhebung der Klöster vorschreibt, noch beanstandet worden. Eine große Anzahl von Codices mit Miniaturen, von der kunsthistorischen Forschung noch nicht gehobene Schätze, sind in denselben noch erhalten. Die Bereitwilligkeit, mit welcher dort für das Studium derselben dem Fremden freie Hand gelassen wird, ist nicht genug anzuerkennen.

J. P. R.

Nekrolog.

H. Heinrich Philipp, Maler in Düsseldorf, starb selbst den 16. September nach langen Leiden im Alter von sechsunddreißig Jahren. Er war in Cleve geboren, absolvierte das Gymnasium in Bielefeld, wo sein Vater Landgerichtspräsident ist, und bildete sich in Düsseldorf, München und Rom zum Künstler aus. Die Feldzüge von 1866, 1870 und 71 machte er als Landwehroffizier mit. Bei Königgrätz wurde er am Fuße verwundet, und im letzten Kriege, wo er zur Bewachung der französischen Gefangenen nach Wesel kommandirt wurde, entwickelten sich die Keime der Krankheit, von der er nicht genesen sollte. Philipp war ein vielseitig gebildeter Künstler, der mit Ernst und Eifer nach hohen Zielen strebte. Von seinen Bildern war in Komposition und Größe eine „Tourelle im Triumphzuge des Germanicus“ das Bedeutendste, doch wurde dasselbe in Farbe und Ausführung von seinen späteren feineren Darstellungen aus dem Leben der alten Römer und Pompejaner weit übertroffen. Es ist sehr zu beklagen, daß ein so frühzeitiger Tod seinem hoffnungsvollen Schaffen ein zu schnelles Ziel gesetzt hat.

Kunstgeschichtliches.

Jan Joest, der „Meister vom Tode Mariä“. Unter diesem Titel enthält die Augsb. Allg. Zig. vom 28. October einen Aufsatz aus der Feder Dr. D. Eisenmann's, welcher darlegt, daß der bis jetzt vergeblich gesuchte Name des Meisters, der bisher nach seinem bedeutendsten Bilde in der Münchener Pinakothek der „Meister vom Tode Mariä“ hieß, endlich gefunden ist. Eisenmann schreibt: „Als ich vor einigen Wochen auf einer längeren Studienreise zum Zweck einer Neubearbeitung des Waagener Handbuchs der deutschen und nieder-

hätischen Malerschulen u. a. auch Calcar berührte, fand ich, daß der vorige Hochaltar in seinen Flügelu von keinem Ge- ringeren gemalt ist, als eben von jenem Meister. Und zwar erschien die Wahrnehmung als eine so überzeugende, daß für mich wenigstens auch nicht der Schatten eines Zweifels mehr zurückbleiben konnte. In der Folge lernte ich in der Person des Caplans Wolff jenen auch sonst bekannten Vokalorscher kennen, der schon seit sieben Jahren mit letztemem Fleiße bemüht ist, in bis jetzt leider nur vorbereiteter Weise das Material des vor ihm gänzlich vernachlässigten Altretes zu Calcar für die Wissenschaft nutzbar zu machen. Derselbe beschäftigt eine Geschicht dieser seiner Vaterstadt herauszugeben. Unter den reichen Schätzen, die dabei in seinen emigen Säulen flüchtig und durchsichtig wurden, fand sich denn auch der Name des Malers der Hochaltarflügel in der Nisoloische katechisi — Johann, oder wie er meist in den Urkunden genannt wird — Jan Joesf. Dr. Wolff gestattete mir Einblick in die Originalurkunden, Rechnungen einer Nützigkeitsbrüderschaft zu Calcar, aus denen hervorgeht, daß dieselbe, deren Zweck u. a. auch dahin gingen, die Ostergebäude mit Kunstwerken zu schmücken, die Bemalung der Flügel des Hochaltars beauftragt. Jan Joesf anno 1505 übertrag und lerner, daß der Auftrag anno 1508 vollendet war. Der Gegenstand — Leben, Thaten, Leiden und Triumph Christi — ist des näherten bei C. Richter, „Geschichte der deutschen Kunst“ 2. Thl., S. 156 ff., und bei Herbe, „Geschichte der deutschen und der niederländischen Malerei“, 1843 II. Bd., S. 185 ff., be- zogen zu finden, und ich bemerke je eben, da ich das Urtheil Dobos über das Werk nachlie, zu meiner Überraschung, daß schon er die große Verwandtschaft zu dem Meister von Lobe Maria wahrgenommen, indem er a. a. S. sagt: „In historis, Metellirung und Technik sagt gleich dem ersten Bild ein Vermöhen um hares Schilteu der inneren Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, daß der sogenannte Schreier (bestimmlich belegt man zur Zeit der Poissere's die Bilder jenes Malers mit dem willkürlichen Namen Schreier), oder der Lehrer derselben dieses Bild vor Augen gehabt habe. Die Klarheit, außer der Durchsichtigkeit und dem Schmuck der Karnation, erstreckte sich auf bestimmte Hystozomien, Bewegungen und losliche Motive. Die Samaritaner am Brunnen 3. B. gleicht in Stellung der b. Schriftine, in den Jügen der Gubula auf dem Tode der Maria von München u. l. w.“ Es bleibt mir also nur noch übrig einen Schritt weiter zu gehen und diesen Altar als ein frühes, wahrschein- lich das früheste auf uns gekommene Werk des Meisters von Lobe Maria zu bezeichnen. Die vielleicht noch früheren Bilder eines Calcarer Meisters in der Pfarrkirche zu Danzig kenne ich nicht aus eigener Anschauung, und wage deshalb nicht zu entscheiden, ob sie von derselben Hand sind. — Was die künstlerische Erziehung unseres Jan anbelangt, so ist, wie bereits öfters treffend bemerkt hat, seine Beeinflussung von Seiten Reming's und Gerhard David's, des ersten bezüglich der Sättigung und Feinheit der Färbung, des letzteren bezüglich der eigentümlichen Anordnung des Landschaftlichen, in dem Altar zu Calcar unverkennbar. Außerdem zeigt er, namentlich in seiner mittleren Entwurfsperiode, Verwandtschaft zu Quentin Massis. Seine Herkunft aus Calcar steht ich nach den erscheinenden Umständen nicht unbestreitbar, aber wahr- scheinlich. Vom Jahre 1500 ab verstreutet er von diesem Schauplatz seiner Thätigkeit, und wir finden ihn gegen das Jahr 1515, vielleicht schon früher, in Köln tätig, wo er, zur Genüge bekannt, für die berühmte Familie Döding arbeitete. Später ist er ohne Zweifel nach Italien gegangen, wo an ver- schiedenen Orten, namentlich in Genua und Neapel, Spuren von ihm nachweisbar sind. Ob er mit dem mehr in der Künstler- legende als in der Geschichte fortlebenden Hans Steyrbans (?) von Calcar identisch, erscheint mir dagegen mehr als zweifel- haft.“

Sammlungen und Ausstellungen.

1 Die **Bamberger Kunst- und Gemälde-Sammlung.** Im Verlaufe dieses Sommers erschien das Verzeichniß der südlichen Kunst- und Gemälde-Sammlung in Bamberg, ver- sorgt von dem Conservator derselben, A. Hauser, und damit hat die Neuordnung der südlichen Kunstschätze oder vielmehr die eigentliche Gründung eines südlichen Museums in Bam-

berg ihren Abschluß gefunden. Diese Kunstsammlung ver- dankt ihr Entstehen einem Demitar, Josef Summelein, welcher ein leibenschaftlicher Bilderrind war und darbe, um mit seinen geringen Mitteln die günstigen Verhältnisse der Zeit — der Säkularisation und der Kriegsunter- künge dieses Jahrhunderts — zum Anlaufe guter Bilder um billiges Geld auszunutzen. So gelang es ihm auch, in einer Reihe von Jahren 118 tüchtige, theils sogar vortreffliche Gemälde zu erwerben, welche er der Stadt Bamberg 1838 vermachtete. Da zu dieser Erbschaft noch einige andere Vermächtnisse an Bildern gekommen waren, wurden die vereinigten Kunstgegenstände 1839 in mehreren Zimmern des Bürgerpitals aufgestellt. Allein der Platz war für diesen Zweck nicht passend, und als die Stadt noch die Gemälde- sammlung des geistlichen Rathes Dammich erwarb, und eine Ablaffung von Bildern aus der Staatsgalerie zu Schleichheim in Aussicht gestellt wurde, erschien er auch zu Klein. Es löste nun der Bürgermeister Dr. Schneider den Plan, ein eigentliches südliches Museum zu gründen und in denselben alle südlichen Kunstschätze zu vereinigen; die südlichen Kollektionen gaben hierzu die Zustimmung, und es wurde der folgen- dende Konvention des prächtig gelegenen ehemaligen Bene- dictinerklosters Michaelsberg mit seiner herrlichen Aussicht auf Stadt und Umgebung zu dem Museum bestimmt. Da nach den Bestimmungen der Stadt von einem Neubau keine Rede sein konnte, so war wohl kein Gebäude seiner Lage, Be- deutung und Abgeschlossenheit nach zu einem würdigen Kunstmuseum geeigneter als dieses. In der Person des Herrn Adolph Hauser wurde ein Konservator gewonnen, welcher als ausübender Künstler sowohl wie auch als wissenschaftlich ge- bildeter gründlicher Kenner aller Eigenschaften zu diesem Berufe mitvorbereit, und als durch die Verbindungen des Wä- gernermeisters Schneider und insbesondere durch die Zuvorkom- menheit des königl. Centralgalerie-Direktors von Hely in München 156 Gemälde aus dem kgl. Staats-Depot zu Schleichheim erlangt war, begann die Uebertragung der Kunstschätze in das neue Museum. Derselben sind in zwölf Zim- mern und zwei Sälen aufgestellt und bestehen zur Zeit noch in einer kleinen Sammlung interessanter Gegenstände der Kleinkunst und 547 Gemälden; demnächst wird auch die be- rühmte Josef Heller'sche Kupfer- und Holzstichsammlung, 30,000 Blätter zählend, damit vereinigt werden. Die Ge- mälde sind nach Schulen geordnet; jeder dieser Thäle befindet sich die Schule vereinigt, und die Bilder selbst tragen den Namen des Meisters auf einem Schilde. Die sehr ge- schmackvolle Aufstellung und streng kunsthistorische Ordnung, wodurch Genuß und Belehrung für den Besucher bedeutend vermehrt wird, ist das Werk des genannten Konservators. Unter den Sachen der Kleinkunst ist besonders ein großer Teppich aus dem Jahre 1480 mit neun Passionsbildern als ein brillantes und leinendes Werk der deutschen mittelalterlichen Webekunst hervorzuheben. Bei den Bildern findet sich Ab- bildung seines erhen Ranges, aber eine Reihe vorzüglicher Ge- mälde, insbesondere aus der altdänischen und niederländischen Schule, kann einige recht tüchtige Italiener, Spanier und Franzosen machen die Galerie zu einer höchst werthvollen, und es sollte kein Fremder, insbesondere kein Kunstfreund ihren Reichthum unterlassen. Von leibhaftigem Werthe ist auch die Sammlung von Gemälden verstorbenen Bamberger Meier, darunter von dem im vorigen Jahrhundert nicht unbekanntem Künstlerfamilie Scheibel und Treu und von neueren Bamberger Künstlern werthvolle Kartons der talentvollen Historienmaler Dedelmann und Kraus. — So besitzt die Stadt Bamberg ein Museum, welches ihr zur Ehre und Ehre gereicht und für deren Gründung in seiner jetzigen Gestalt die ihrem Bürgermeister Dr. Schneider zu großem Danke verpflichtet ist. Möge nun dasselbe auch von Bamberg's Bewohnern recht fleißig besucht werden, damit seine Auf- gabe: Kunstgenuß und Verbreitung des Geschmacks, sich voll- ständig erfülle!

Vermischte Nachrichten.

11 **Angabungen in Olympia.** Der durch Vermittelung des Prof. C. Curtius in Berlin und des deutschen Gesandten in Athen zwischen der deutschen Reichsregierung und der grie- chischen Regierung abgeschlossene Vertrag in Petrefz der A. 8.

grabungen in Olympia ist noch immer nicht ratifizirt worden, da die griechische Kammer kurz vor Verlage dieses Vertrags aufgelöst wurde. Bei den im Sommer stattgehabten Neuwahlen wurde der deutsch-griechische Vertrag von den Feinden der griechischen Regierung zu einer Agitation gegen dieselbe benutzt, und es wurde zweifelhaft, ob sich eine Majorität für Genehmigung desselben finden würde. Als die Kammer zusammentrat, war sie wegen des Ausbleibens vieler Mitglieder beschlußunfähig, mußte deshalb vertagt werden. Es ist daher noch immer nicht entschieden, ob und unter für die griechische Regierung beachtlich überaus günstige Vertrag rechtskräftig werden wird.

Eine Antikensabrik. Der Wiener „Deutschen Zeitung“ wird aus Athen vom 15. Oktober geschrieben: „Vor einigen Tagen hielt unsere Polizei beim hiesigen Antiquitätenhändler Zaccouli, der beschuldigt wurde, mehrere Alerthümer, die in Tanagra gestohlen worden sind, angekauft zu haben, eine genaue Hausuntersuchung. Dabei kam dieselbe zufälligerweise auch in ein entlegenes und verdecktes Gemach des Hauses, in dem ein Künstler saß, der damit beschäftigt war, zerbrochene und beschädigte Gegenstände anzusetzen oder zusammenzusetzen, um sie dann als höchst seltene Alerthümer verkaufen zu können. Nicht weniger als 130 wiederhergestellte Statuen wurden dort vorgefunden, die alle bestimmt waren, als Antiquitäten an die europäischen Mäcen verkauft zu werden. Herr Zaccouli befindet sich nun sammt dem erwähnten Künstler und den 130 ausgebesserten Statuen hinter Schloß und Riegel.“ Ohne auf die Details dieser Wirtshausung näher eingehen zu wollen (unter Statuen versteht doch wohl „Statuetten“ verstanden sein). Scheint uns dieselbe beachtenswert wegen der Bedeutung, welche Tanagra neuerdings als Fundort prächtiger Terracotten gewonnen hat, von denen eine Anzahl auch in deutsche Museen kamen. Daß manche von den seit Kurzem im Handel befindlichen, reich bemalten Terracotten stark restaurirt sind, ist bekannt.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. October.

Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, 3. Artikel, von P. Martz. (Mit Abbild.) — Exposition de l'Union centrale,

von Adr. Dabouché. — Une Statue de Jacopo Sansovino, von G. Campori. — Viollet-le-Duc, von René Ménard. — Les oeuvres de William Unger, von Eug. Véro. — Paul Baudry, 5. Artikel, von R. Ménard. — Les sculpteurs italiens de Charles Perkins, von Saint-Cyr de Rayssac. — Nouvelles observations sur Bramante, von H. de Geymüller. — Dazu 3 Kanestükter: 1. Kampf an einer Eisenbahn, nach A. de N. v. U. rad. von E. Le Ra; 2. Adam und Eva, nach Palma vecchio rad. von W. L'ingor; 3. Orpheus von den Maenaden zerrissen, Photographie nach einer Zeichnung von P. Baudry.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.

L'exposition historique d'art industriel de Milan. — Le Salon de Gand. — Exposition de Louvain. — Album du Journal des Beaux-arts 1874

L'art universel. No. 16.

France: Paul Baudry (in), par Louis Gosse — Autriche: Les artistes contemporains. Eugen Joubert, par Edmond Bazire. — Belgique: Un coin du salon de Gand; les peintres du gris, par Camille Lemonnier. — Louis XIV. et les lettres au XVII. siècle

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 109.

Der Tiroler Marmor in Laas. — Schloss Veitshaus in Tirol. — Zur Geschichte der Spizzenindustrie (Schluß).

The Art Journal. October.

The Michael Angelo commemoration, von J. B. Atkinson. — Lille, Exhibition of ecclesiastical art, von B. Pailleur. — Manners of the latin and anglo-saxon races, von J. J. Jarves. — British art-manufactures. (Mit Abbild.) — India and Kashmir. (Mit Abbild.) — Transformation of the british face. (Mit Abbild.) — Gustave Doré, von Dr. de Sainte Croix. — On the progress of our art-industries, von Prof. Archer. — Military: John H. Foley; Kenny Meadows. — Beigegeben: 2 Stahlstiche und eine Radirung nach Gemälden von W. Hunt, R. W. Buss, G. Jaundt.

Auktions-Kataloge.

List & Francke in Leipzig. Versteigerung am 25. November. Kupferstiche, Pracht- und Kupferwerke aus dem Nachlasse des k. preuss. Geh. Archivraths Dr. Th. Maercker in Berlin.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthändler zu beziehen:

Das

Königliche Schloss in Berlin.

Herausgegeben von Dr. R. Dohme, Bibliothekar S. M. des Kaisers.

Photographische Aufnahmen von Rückwart in Berlin,

Lichtdruck von Römmler & Jonas in Dresden.

Doppelfolio. 2. u. 3. Lieferung, à 6 $\frac{2}{3}$ Thlr. = 20 Mark.

Inhalt:

<p>Theil der Außenfacade und Portal No. 2. Theil der Decke in Portal No. 5. Aussere Theil der Decke in Portal No. 5. Treppe über dem ersten Podest des grossen Treppenhauses.</p>	<p>Thell vom Innern des grossen Treppenhauses. Grundriss des Erdgeschosses. Durchschnitt des nördlichen Flügels.</p>
---	--

Einzelne Blätter, soweit vorhanden, werden mit 2 Thlr. = 6 Mark berechnet.

Dieses Prachtwerk, von welchem nur 100 Exemplare in den Handel kommen, erscheint in 10 bis 12 Lieferungen, je zu vier Blatt, und wird bis gegen Ende des Jahres 1875 vollständig werden.

Der letzten Lieferung wird eine Baugeschichte des Schlosses beigelegt. Die Publication wird sich lediglich auf die von Schlüter herrührenden Bautheile erstrecken.

Landschaftstudien

von Paul Weber

in vorzüglicher Darstellung, eigenhändig auf Stein gezeichnet:

I. Erste in 80t Blatt 1—12 à $\frac{1}{2}$ M.
II. " " 40 " 1—4 à $\frac{1}{2}$ M.
III. " " 40 " 1—4 à $\frac{1}{2}$ M.
erscheinen bei G. Kochler's Verlag in Darmstadt. (7)

Die Heilten des verlebten, räumlich bekannten

Medaillens und Steinenschnitts

A. L. Dallinger

in Nürnberg

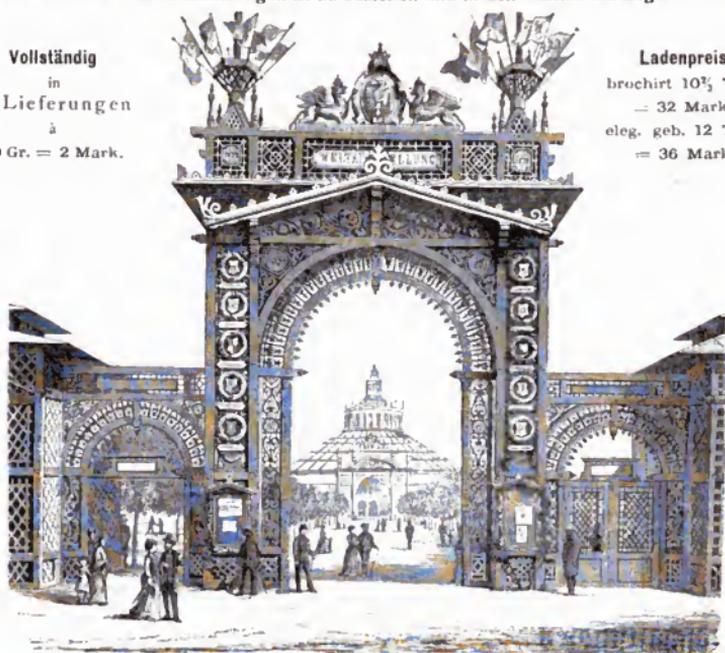
(Unterer Vergauerplatz 2. No. 4),
besitzlich dessen Steinenschnitts, dessen hierzu gehörigen vorzüglichen, feinen Instrumente, dann seinen sehr schöne Wappensammlung seiner eigenen Arbeiten in Zergellaabdrücken, ferner die Wappenswerke von Siebmacher & Droff und mehrere andere interessante Werke, weiters sehr schöne in Wachs modellirte Gegenstände, interessante Schmiedelabgüsse, Gypsantiken, eine große Medaillensammlung und Anderes mehr zu verkaufen und beziehen sich Reflectanten an die Obengenannten zu wenden. (6)

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Durch alle Buch- u. Kunsthandlungen ist zu beziehen und in den meisten auf Lager zu finden:

Vollständig
in
16 Lieferungen
à
20 Gr. = 2 Mark.

Ladenpreis
brochirt 10½ Thlr.
— 32 Mark.
eleg. geb. 12 Thlr.
= 36 Mark.



KUNST UND KUNSTGEWERBE

AUF DER

WIENER Weltausstellung 1873.

Unter Mitwirkung von *Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Fr. Lippmann, Jof. Langl, Br. Meyer, Mor. Thausing, A. Woltmann* u. A. herausgegeben

von

CARL VON LÜTZOW,

Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Mit 388 Abbildungen in Holzschnitt und 5 Kupfern.

Einband-Decken zu vorliegendem Werke in Schwarz- und Golddruck nach Entwurf von J. Stork werden zu folgenden Preisen geliefert:

in englischem Calico à 3 Mark = 1 Thlr., in rothem Saffian à 8 Mark = 2½ Thlr.

Hierzu eine Beilage von *H. A. Prochhaus* in Leipzig.

Das 2. Heft der „Zeitschrift für bildende Kunst“ wird am 20. d. M. ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von *Hundertstadt & Pries* in Leipzig.

(sieh an Dr. G. v. Böhm
Wien, Uebernahme. 25)
od. an die Verlagsst.
(Czispig, Königl. 3)
zu richten.

20. November.



à 2½ Sgr. für die drei
Mal gestaltete Beilage
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1874.

Weibblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die akademische Ausstellung in Berlin. IV. V. — Photographische Aufnahmen nach Gemälden der Augsburger Galerie. — Carl Haber. — Münchener Künstler-Untersuchungsberein. — Das Götterische Institut. — Wiener Parlamentesgebäude. — Der Trierer Domsp. — Kreuzfahrten des Buchhandels. — Reisezeiten. — Inzerate.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

IV.

Paul Meyerheim's „Indianerbude“ wird trotz des sich auch hier glänzend dokumentirenden Beobachtungsbereichens dieses Künstlers und seiner humoristischen wie höchst prägnanten Charakteristik doch von älteren verwandten Bildern desselben übertroffen; ebenso erreichen sein „Löwe“ und „Tiger“ nicht den prächtigen verwundeten Löwen in der Wüste, der vor einiger Zeit bei Lepke ausgestellt war. Dagegen zeigt sich Schauf's in seiner „Dryade“ auf der Höhe seines Könnens, und das technische Können ist es ja allein, was seinen Bildern ihren eigenthümlichen Werth verleiht. Wird man auch dem urmodernen Gesicht gegenüber die Empfindung nicht los, daß das Nacktsein bei dieser Dryade nicht der normale Zustand sei, sondern daß sie sich erst, um gemalt zu werden, ausgezogen habe, so muß dem gegenüber gerade die distriete Behandlung des Fleisches betont werden. Vortrefflich hebt sich die Gestalt von dem Hintergrund ab. All das feine Beobachten des Lebens der Haut mit ihren Erhöhungen und Grübchen, in ihren mannigfachen leichten Farbenunterschieden, das Spiel von Licht und Schatten, das Durchsichtige und Lebendige, welches dem nackten Körper seinen besonderen materiellen Reiz verleiht, ist hier zur Darstellung gebracht. Nur scheint mir die Reflexwirkung des Untergrundes nicht recht überdacht: da, wo der Körper auf der rothen Draperie aufliegt, dürfte er nicht besonders Schattentönungen zeigen wie da, wo er auf weißer Decke ruht. Ganz ausgezeichnet lebendig ist auch der Kopf, frischer und sprechender als bei den

meisten Portraits. An der „Genovefa“ desselben Künstlers fällt das höchste Gesicht des Modelles auf, auch dürfte die ziemlich leichte Bekleidung mit dem Brust und Hüfte frei lassenden Gewande nicht gerade zu dem Charakter, den die Sage dieser Gestalt giebt, passen; und so tüchtig auch hier wieder die Malerei, der an der Dryade kommt sie an Durchsichtigkeit und Lebendigkeit bei weitem nicht gleich.

Aeolisches wie Schauf erstrebt Ernst Hildebrand in seinem „Am Meeresstrand“. Bei bewegter See und wolkenbedecktem halb in Finsterniß gehüllten Abendhimmel ist eine Nymphe oder Dame eben im Begriff ihr schweres Brotkostüm über den Kopf zu streifen und in die Wellen zu tauchen. Das Bild ist arrangirt, und nicht einmal glücklich arrangirt, um den nackten Körper kräftig vom dunkeln Hintergrund loszulösen. Das Fleisch ist dekorativ behandelt und flach gemalt, wenn auch die Vaicn sich vielfach durch den modern-süßlichen Ton heffeln lassen. Dieser wiederholt sich auf einem zweiten Bilde desselben Künstlers: „Mutter und Kind“, wo er zu dem gewählten Renaissancestil sonderlich schlecht paßt. Beide Male bleibt Hildebrand hinter dem zurück, was von ihm zu fordern er selbst uns in früheren Ausstellungen gewöhnt hat.

Karl Beder's der Bühne entlehnte Darstellungen, eine Scene aus Figaro's Hochzeit und „Clivia und Biola“ aus Shakespeare's „Was ihr wollt“ können nur auf einen succès d'estime Anspruch machen; ein „Studentenlopp“, dessen eine Wange sich bedenklich wenig rundet, nicht einmal ganz auf diesen. Das große Publikum freilich fühlt sich sympathisch von den Gegenständen berührt, die ihm von der Bühne her bekannt, und so fehlt es denn

Bester nicht an Bewunderern. Wenn nur sein Vorgang die Sjetsz suchende Menge der Genremaler nicht für die nächsten Jahre auf die Bühne und ihr Scheinleben hienäht! Vieber noch, wenn es einmal sein muß, eine gemalte Anekdote als von dem Bilde, welche das Theater vorführt, wieder ein Abbild. — Im Gegensatz zu dieser verworrenen Realität giebt Karl Schöffler in seinem „Nath in der Noth“ ein psychologisch tief erfäßtes Stück Leben. In einem halbtrunkenen dürstigen Gemache, dessen verschlossene Fensterladen nur durch einzelne Ritzen hier und da einen Sonnenstrahl einlassen, sitzt an einem mit allerlei Geräth überladenen Tische eine ärmlich gekleidete alte Frau, um sich wahrscheinlich von einem Binkelsenkulanten Rath zu erholen. Das Ganze ist mit großer Gemüthsstiefe aufgefaßt, namentlich die von dem gebrochenen Lichte erleuchtete Gestalt der Hülfesuchenden mit ihrem gramgefüllten und doch stillresignirten Gesicht ergreifend geschildert, die Behandlung bei schöner Zeichnung breit und virtuos; namentlich die Beleuchtung, die Dämmerung im Zimmer, während man den vollen Sonnenschein draußen doch ahnt, eigenartig und von glücklicher Wirkung, ebenso die Farbe.

Man sollte meinen bei realen Schilderungen müßte die realistische Treue, ich möchte sagen die Lebensfähigkeit des dargestellten Vorganges das Hauptaugenmerk der Künstler sein; und doch laborirt im großen Ganzen unsere deutsche Malerei im Gegensatz zu den Franzosen gerade an dem geringen Verständniß hierfür. Dies zeigte sich auf der Ausstellung wieder an einer ganzen Reihe von Bildern tüchtiger und anerkannter Meister, denen man nur zu sehr das allmähliche Entweichen im Atelier im Gegensatz zu dem frischen Ergreifen des Lebens selbst ansieht. Die einzelnen Gruppen erscheinen arrangirt, man sieht deutlich, wie hier und da ein Rückenbüßer eingeschoben, wie da und dort vorhandene Ausstattungsgegenstände benutzt sind. In diese Gattung gehört unter den eigentlichen Genrebildern Hildebrandt's großes figurenreiches „Bildnis im Walde“. Was in dem Augenbilde der Darstellung dieser etwa dreißig Personen zählenden Gesellschaft, die auf einem engen Raume zusammengedrängt ist, vorgeht, würde sich in Wirklichkeit nie neben, sondern nur nach einander abspielen. Einige Herren haben eben ein Pistol abgeschossen, dessen Pulverdampf man noch sieht, ja dessen Knall noch nachklingen muß, denn eine ältere Dame hält sich noch die Ohren zu. Dennoch ruft ein anderer Herr bereits Fernen etwas zu, während dicht unter dem Schreier und neben dem Schützen eine Dame in tiefster Ruhe, unbekümmert um den Lärm, ein Paar Dorfstüder examinirt, und ein Offizier mit einigen andern jungen Damen charmiert; wieder Andere frühstücken, rauchen &c. &c. Will man größere Gesellschaften in einzelne Gruppen auflösen, so sehe man doch wie z. B. Watteau dies in seinen

besseren Gemälden geschieht und wahr gethan. Das leise verliebte Geklapper, das Scherzen und Trällern seiner verschiedenen Pärchen verträgt sich sehr gut neben einander; eins stört das andere nicht oder, wo es geschieht, ist es netzendes Spiel; das Schießen, Schreien, Hochrufen untereinander aber ergäbe einen wüsten Lärm, der in jeder Beziehung unfeinlich wäre. — Aechtlisches gilt von Jaber du Jaur's „Abreise des Winterkönigs Friedrich V. aus Prag nach der Schlacht am weißen Berge“. Nie ist es denkbar, daß der unglückliche Friedrich so theatralisch von seiner Hauptstadt geschieden. Eben tritt er mit den Seinen aus dem Palaste um in den vorfahrenden Wagen zu steigen, die Königin in weißem Seidenkleide mit wallendem Schleier, wie eine Braut geschmückt, ihr Töchterchen in bloßem Kopfe, dahinter eine Dame in Goldbrokat. Bergwärts sucht man Mäntel oder Tücher. Auf der Straße liegen in buntem Gemisch, in Gefahr, von den unruhigen Pferden zertreten zu werden, festliche Teppiche, Gold- und Silbergeräthe, die verpackt werden sollen; seit wann aber häufl man derartige Schätze auf der Straße auf? Zu welcher Zeit ist man so auf die Reise gegangen? Auch Baur's „Tito I. an der Leiche seines Brubers Thantmar“ ist eines jener conventionell aufgefaßten Historienbilder, wie sie vor einem Menschenalter noch an der Tagesordnung waren. Diese Werke, mögen sie auch noch so korrekt gezeichnet sein (in der Malerei bewahren sie in der Regel die Manier jener älteren Zeit, deren Sinnenweise sie entsprechen), lassen doch mit Genugthuung empfinden, wie viel weiter wir heute gekommen. Defregger's letztes Aufgebot und diese Bilder!

Von den mehr dem phantastischen Stoffgebiet angehörenden Werken sind A. v. Heyden's „Waldüren“ schon bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung, Knille's „Tannhäuser“ in einem besonderen Aufsätze (zwei Trümper, zwei Triumphe) besprochen worden. Geh's „Wilde Jagd“ ist ein wirres Durcheinander von Menschen-, Pferde- und Hundeleibern, gut gezeichnet, aber in seiner Bedeutung recht zu sehen. Leider ist das kalte Blaugrün der beabsichtigten Menschengekleidung zu sehr in's reine Grün übergegangen.

Unter den Landschaftern stehen auch hier wieder die Gebrüder Achenbach obenan. Das „Blüthen“ von Andreas, der „Abend am Piris“ von Oswald bekräftigen von neuem den alten Ruf beider, ohne aus der Eigenart jedes herauszutreten. Weiter ist zu nennen v. Kamede, Chavannes, Wilberg, der im Begriff steht, sich einen Namen unter den Besten zu erobern, wenn er auch noch lange nicht „fertig“ ist, und Scherres. Von der Hand dieses letzten kenne ich kein Bild, welches so glücklich eine bestimmte Stimmung der Landschaft ausdrückt, wie sein übrigens schon im Winter ausgestelltes „Gewitter auf den Dünen“. Eben hat sich der

Wind, der jedem Unwetter vorausgeht, aufgemacht, die See ist zwar erst leicht bewegt, aber die überfallenden weißen Kämme der Wellen lassen den kommenden Sturm errathen. Noch fällt der Regen nicht in großen Tropfen, aber ein feuchter Dunst hüllt alles ein und färbt die Luft grau. — Virtuös in der Technik, sicher in der Zeichnung und harmonisch in der Gesamthaltung, wenn auch in einer in unserem Norden kaum vorkommenden Beleuchtung, ist A. Hertel's in breiten Pinselstrichen dekorativ behandelte „Sommerabend vor dem Brandenburger Thor“. Auch seine sechs großen dekorativen italienischen Landschaften zeugen in ihrer harmonischen Tönung und prägnanten außerordentlich sicheren Behandlung von der Begabung des Künstlers für dieses besondere Feld, welches so lange in unserer Malerei unvertreten war.

Was Italien gefehelt, geht nicht über eine ansüßliche Mittelmäßigkeit hinaus; genannt seien Induno und Mariani. An Salaperta's „Gretchen in der Kirche“, einem im Ganzen unbedeutenden Werkchen, erstreckt namentlich in Rücksicht auf den nichtdeutschen Maler die Auffassung der Hauptperson. Das kaum erwachsene, einfache und unerfahrene Kind hat sich dem frevelnden Geliebten ohne eine Ahnung von der Tragweite seines Thuns hingegeben. In vollkommener Hülflosigkeit, unfähig zu denken oder nur sich aufrecht zu erbalten, ist sie jetzt hingenken und lehnt in halber Ohnmacht ihr blondes Köpfchen an den alten Kirchenstuhl. Das ist das echte Gretchen Göthe's, welches mit dem Jreca eines deutschen Mädchens, wovon die Franzosen so gern saßen, so wenig wie mit irgend welcher Kosterie, wie sie ihr Kaufbath beigelegt, auch nur das Geringste zu thun hat!

Zwei Bilder noch ausländischer Maler verdienen besonders hervorgehoben zu werden und hätten wohl auf einen besseren Platz, als er ihnen geworden, Anspruch zu erheben. Ueber einer offenen Thür, durch die man auf ein Fenster sieht, sich gegenüber ein zweites Fenster, hängt Stobbaert's „Hundescheerer“, von Wien her in ehrenvollem Andenken. Was man von der Richtung des Malers halten, was man will, die außerordentlich naturalistische Wahrheit, die virtuose Technik wird man immer bewundern müssen. Gewiß ist dieser „Hundescheerer“ kein schönes Bild, wird auch schwerlich dem Laien zusagen, den die kalt grauen, etwas rufigen Schattungen, die freidig weißen Lichter, die ganze, ich möchte sagen, ordinäre Malweise geradezu schrecken, aber vor der materialischen Leistung hätte man gerade von einer Kommission von Künstlern mehr Achtung erwartet. — Liebendwürdiger ist Lecadre's „Genrebild“, welches freilich in einem der letzten Säle, aber doch wenigstens bequiem sichtbar hängt. In einer Zimmerecke dreht sich eine Dame in lichtgrüner Robe vor einem Spiegel; sie scheint den Fall der Falten des Kleides zu prüfen. Das Sujet ist sehr einfach, ein

Vorgang eigentlich gar nicht zu erkennen, das Kostüm und Mobilair, der Zeit des ersten Kaiserreichs entlehnt, heif und unmalerisch, die Figur selbst mit ihren breiten Schultern nicht einmal schön. Das alles aber vergißt man gegenüber der liebendwürdig-eleganten Malerei. Auch Lecadre huldigt hier den jetzt vielfach beliebten kalt-grauen Schattentönen; wie düstert aber verfehlt er sie zu behandeln, wie spielen die mannigfachen Reflexe des Kleides und des Hintergrundes in Kopf, Hals und Arm, hier bald in gelblich-warmen, dort in grünlich-kalten Tönen, wie herrlich ist das grüne Kleid mit seinen vielfachen Licht- und Farbenbrechungen gemalt! Solche Arbeiten, die in ihrer sorgfamen Ausführung besonders lehrreich sind, sollten unsere jungen Künstler studiren und wenn möglich kopiren, ehe sie sich auf den großen Ausstellungen in den Wettkampf mit den Besten wagen.

Damit komme ich zu einer Schlussbetrachtung, die wohl den meisten Besuchern der Ausstellung sich aufgedrängt. In Summa herrscht, wie in der Einleitung gesagt, das Mittelgut, vor, und zwar ein solides tüchtiges Mittelgut, mit dem u. A. eine ganze Reihe neuer Namen auftreten. Wenn man aber hört, daß über fünfhundert Kunstwerke wegen Raumangel zurückgewiesen wurden, so befreist man nicht, wie trocken einzelnen (wenn auch wenigstens) unglücklich schlechte Zeug seinen Weg in die Säle gefunden. Die Behauptung, daß die fünfzehnhundert abgewiesenen Arbeiten noch schlechter gewesen, wird selbst der wärmste Freund der Jury nicht wagen. Es ist das vielmehr eine Gutmüthigkeit gegen jüngere Kräfte, die mir völlig verfehlt scheint. Thut ein reinerworbener Meister einmal einen Schwurf und bringt dennoch dies Werk zur Ausstellung, wie es vorgekommen, so finde ich es durchaus berechtigt, daß man aus Achtung vor dem Namen die Arbeit nicht refüfirt. Dem Publikum gegenüber bleibt ihm doch immer eine Verantwortung, an der er schwer genug zu tragen hat. Wenn aber Anfänger ihre schülerhaften Versuche senden, so sollte man unerbitlich streng sein. Einmal sind die Ausstellungen kein Tummelplatz für Lehrlinge, und zweitens sollte man aus Mitleid mit der kommenden Wifere, der solche talentlosen Naturen nothgedrungen für ihr ganzes Leben anheimfallen müssen, sie, so lange es noch Zeit ist, zur Erkenntniß der Volcau'schen Wahrheit zu bringen suchen:

Soyez plutöt maçon, si c'est votre talent!

Manch einer von jenen „Künstlern“, über deren Bilder das Publikum lacht, während die Kritik aus theilnehmender Schonung die Namen verschweigt, würde ein tüchtiger, geschickter und deshalb vielbeschäftigter Handwerker werden können, wenn er auf die Präntension des Künstlerthums verzichtete wolle. Gerade unsere Zeit mit ihrem Aufschwunge des Handwerkes und der Kunstgewerbe bietet dem Zeichner, der fleißig fein und lernen

will, so vielseitige ehrenvolle Beschäftigung! warum sich also mühsam und fruchtlos vor der Leinwand abquälen? Zum „Maler“ gehört eben mehr, als gut zeichnen oder allenfalls ein leidlich ähnliches Portrait seiner Eltern oder Geschwister anfertigen zu können. Es ist bekanntlich erst der Fluch unseres Jahrhunderts, Kunst und Handwerk so scharf getrennt zu haben; während aber bei den andern Völkern die Scheidewand schon wieder immer mehr fällt, ist es bei uns leider noch namentlich in den Augen der mäßig begabten jüngeren Künstler eine Selbsterniedrigung, in den Dienst der Industrie zu gehen; als ob es nicht nach jeder Richtung hin besser wäre, eine geschmackvolle Tapete zu liefern, als ein schlechtes Portrait oder Historienbild!

V.

Aus den Werken der Plastik spricht wie heut bei jeder Ausstellung von solchen das Kämpfen und Gähren, welches unsere Zeit auf diesem Gebiete charakterisirt. Während in der Malerei die modernen Bahnen bereits seit Jahren den Sieg errungen, und ältere Richtungen nur noch sehr vereinzelt von begabteren Künstlern aufrecht erhalten werden, so diesmal z. B. von Steinbrück (Erlkönig's Tochter) und Fußmann (Landschaft), ist die Klärung auf plastischem Gebiete noch nicht erfolgt. In Rücksicht auf die alte Wahrheit aber, daß alles Theoretisiren und Aesthetisiren nicht im Stande ist den Gang einer Kunstentwicklung aufzuhalten, die aus dem Geiste ihrer Zeit herauswächst, mag die persönliche Stellung zur Sache zurücktreten und einfach jenes Wert danach beurtheilt werden, wie viel oder wie wenig es hinter dem eigenen Ideal zurückbleibt. Unter den Ausstellern, die sich in den Geleisen der klassisch antiken Richtung bewegen, ist Steinhäuser der bekannteste Name. Seine „Mignon“ aber, ein im Grunde in jeder Richtung dürftiges Werk, steht erheblich hinter dem Durchschnitt seiner sonstigen Leistungen zurück. Auch was sonst Vertreter dieser Auffassung gesendet, ist nicht hervorragend. Der gemäßigste Realismus, dessen Begründung gleichfalls schon der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angehört, präsentirt sich dagegen mit zwei höchst lebenswürdigen Werken von E. Müller aus Coburg, der in Rom seinen dauernden Wohnsitz hat. Es sind mytheologische Genrescenen: „Das Geheimniß des Faun“, ein junger hübscher Faun plaudert einer halb widerstrebenden halb doch das Ohr leidenden Nymphe offenbar von dem Zauber der Liebe; das zweite eine Bacchantin im Begriffe, Amor die Hügel zu beschneiden. Der Grundzug beider Arbeiten ist eine lebenswürdige Grazie, die Auffassung frisch und lebendig und, wie es für diesen Gestaltentwurf durchaus angemessen, von einem leicht humoristischen Zuge angeweht. Die Linien der Konjunktur fließen sehr gefällig, die Behandlung des Materials

hält die Grenzen inne, die in der Plastik vor höchstens fünfzehn Jahren noch allgemein für geboten galten. Dabei aber ist die Lieblichkeit und Anmuth der einzelnen Köpfe hervorzuhoben und als besonders glückliche Bildung die Gestalt des jugendlichen Faun, an dieser aber wieder der sehr liebevoll durchgearbeitete Rücken. Offenbar stand hier dem Künstler ein vortreffliches Modell zur Disposition. — Im Ganzen korrekt vorgetragen aber ohne sonderliche Wärme ist Schubert's: „Jacob ringt mit dem Engel“; an dem muskulösen Jacob stört jene conventionelle Behandlung der sehr geschwellenen Muskelknollen, wie sie ja in der älteren Plastik ziemlich verbreitet. Von Reusch findet sich ein anmuthiges und tüchtiges Werk „Psyche dem Cerberus einen Honigwaben darreichend“. Von der eigentlichen Schauffeile betrachtet erfreut der geschickte Ausdruck des Momentanen in dem Vorgange. Zitternd, vor Furcht halb abgewendet, reicht das junge Mädchen dem Ungeheuer den Kuchen, der es besänftigen soll, nur daran denkend schnell vorüber zu kommen. Von der anderen Seite stört die allerdings naturwahre aber unschöne Krümmung der Figur mit den halb eingeknickten Knien. — E. Chtermeyer's Bronzestatuetten eines tanzenden Faun und einer eben solchen Bacchantin sind lebendig bewegt, auch frisch und mit vollem Verständniß gezeichnet, lassen aber auf Seiten der lebenswürdigen Anmuth zu wünschen übrig. — De Kessel's großes Relief, „das Urtheil Salomonis“ ist eine gebrägte Komposition, voll Pathos aber ohne innere Wahrheit. Bei unerkennbarer Sicherheit der Made ist doch mancherlei geradezu unschön: so die in der Mitte gehäufte und sich did heraus packenden Massen, so manche Einzelfigur, namentlich der sich wie rasend gebende Genet.

Diesen Bestrebungen mit ihren vielfachen Mängeln steht der in Deutschland am consequentesten und zugleich am glänzendsten von Reinhold Vega's zum Durchbruch gebrachte Naturalismus gegenüber, der mit der bisherigen geschichtlichen Entwicklung verglichen die meisten Anklänge an die römische Plastik zwischen 1550 und 1630 hat, im Grunde aber durchaus als Kind unserer Zeit angesehen werden muß. Vega's bringt sein frühes Werk: „Jan tröstet die Psyche“ in einer Marmerausführung. Diese Arbeit, die zu ihrer Zeit verdientes Aufsehen erregte, ist bekannt; diesmal interessiert sie aber ihren großen individuellen Reiz hinaus namentlich durch den Vergleich mit den weiteren Arbeiten des Künstlers. Es zeigt sich dadurch sein rückhaltloses Weitergehen auf der einmal betretenen Bahn. Was man die Richtung selbst billigen oder nicht, Vega's außerordentliche künstlerische Kraft wird man auch in dem diesmal ausgestellten Gipsmodell „Merkur im Begriff die Psyche durch die Flügel zu entföhren“ bewundern. Freilich hat jener muskulöse nackte Mann nichts mit der

und geläufigen Merkurgestalt zu thun, vielmehr aber mit einem Arbeiter; jenes kräftige junge Mädchen sieht nicht wie die Psyche des Alterthums sondern wie eine etwa zwanzig- bis zweiundzwanzigjährige Dame unserer heutigen Gesellschaft aus. Aber der Gedanke des Ganzen kommt in staunenswerther Weise klar zum Ausdruck. Merkur lauert sich zusammen zum Flug und giebt eben seiner Gefährtin, die keineswegs sehr zuversichtlich an das Wagesstück geht, die letzten Verhaltensmaßregeln. Im nächsten Augenblicke saufen sie davon! Das Halbgelöschte vom Boden, die Zuversicht des Gottes wie die Besorgniß der Psyche können gar nicht prägnanter dargestellt werden. Das Ganze ist in der bei Vegas gewöhnlichen naturalistisch detaillirten Weise behandelt, wobei freilich einzelne Inkorrektheiten der Körperbildung mit unterlaufen. Eine kommende Zeit wird es meines Erachtens diesem Künstler zum Verdienst anrechnen, daß er zum ersten Male, ob bewußt oder unbewußt ist gleichgültig, die germanische Körperbildung im Gegensatz zur romanischen allgemein in die Plastik eingeführt hat. Bei den Romanen und Hellenen besitzt die Haut ein gleichmäßigeres Fettpolster, sie schließt sich daher strenger um das Muskelfleisch, bei den Germanen fehlt dieses mehr, die Haut erscheint dadurch weiter, ist reicher an kleinen Unebenheiten und das Fleisch hängt etwas mehr an dem Knochengestülk; eine Beobachtung die bekanntlich die Antike schon gemacht. Der Naturalismus des 17. und 18. Jahrhunderts war romanisch; erst Vegas bringt die Eigenart der Nordländer konsequent zur Geltung. Hier sei nur auf die besonders schöne linke Schulter der Psyche hingewiesen. Indem sie sich vorbeugt und zugleich den Ellenbogen etwas nach hinten schiebt, kommt der Kopf des Oberarmbeines ziemlich deutlich heraus und unter ihm quersicht sich das volle Fleisch des pectoralis major und des m. deltoideus.

Wiel weniger befriedigend ist das Gipsmodell zu einem großen Grabmal für den Sohn des Dr. Stroufberg. Auf seinem Lager liegt der eben Verstorbene, der Kopf ruht in den Armen einer an dem oberen Ende der Bahre sitzenden weiblichen Figur. Naakte Hüfte, einigermaßen ideales Kostüm und ein Stundenglas scheinen sie als irgend welche Allegorie zu bezeichnen, der sehr porträtartige Kopf aber läßt wieder eine Verwandte vermuten. Am unteren Ende der Bahre legen zwei Putti Guirlanden auf dieselbe. Man sieht, der Gedanke ist beides, barock und unklar. Die Zeichnung, so vortrefflich sie auch in einzelnen Stellen ist, läßt in den beiden Kindern, namentlich dem dem Beschauer den Rücken kehrenden, viel zu wünschen übrig. — Carl Vegas folgt der Richtung seines Bruders ohne dessen Talent. Seine „Mutter und Kind“, eine nackte Mutter, die einen recht häßlich gebauten Knaben bei seinen ersten Gehstudien unterstützt, ist ein unbedeutendes Werk; die

beiden Oberlider der Augen sind dabei den Franzosen nachgemacht, eine bekannte Unart derselben, um sinnlichen Effekt zu erzielen. Eine Marmorbüste desselben Künstlers „Römischer Knabe“ ist verhaun, beide Hälften des Gesichtes sind ungleich, an der einen Wange fehlt ein ziemlich bedeutendes Stück; besser ist das Pendant dazu „römisches Mädchen“. — Diefenbar von N. Vegas beeinflusst, aber doch um vieles maßvoller in seinem Naturalismus ist das schöne Gipsmodell eines jüngeren hiesigen Künstlers, P. Otto, „Centaur und Nymphe“, welches in Rom entstanden. Wieder ist es der beliebte Gegensatz zwischen der zarten weiblichen Erscheinung und dem größeren Halbmenschen, der den Gedanken dieses Bildwerkes ausmacht. Die Auffassung ist edel, die Charakteristik gemüthvoll.

Unter den Portraitbüsten stehen oben die von E. Entz; sie glänzen durch die seltene Vereinerung einer bis ins Detail gehenden Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals mit einer maßvollen, dem Material Rechnung tragenden Vortragweise; wieder sind hier die Arbeiten von A. Wolff und Steiner zu nennen. — Tüchtige naturalistisch behandelte Werke, darunter namentlich zwei stoffe Büsten in gebranntem Thon, hat M. Wiese ausgestellt, die ebenso der Arbeit wie der glücklichen und für Berlin ziemlich neuen Verwerthung dieses schönen Materials wegen zu nennen sind.

Was Italien gedenkt, zeigt ganz jene rein italienische Behandlung, die wir an seinen plastischen Werken heute gewohnt; wieder präsentiren sich allerlei Gruppen von lebenden, stirkenden, spielenden, weinenden Kindern etc., tüchtige Mittelgut in seiner Art, wie es aber schon oft geboten worden.

Zum Schluß eine Bemerkung rein technischer Natur. An all diesen Arbeiten spielt unter den Werkzeugen der Bohrer eine größere Rolle als je in der bisherigen Entwicklung der Plastik. Wenn aber neuerdings — und dies gilt durchaus nicht nur von den Italienern — die runden Bohrlöcher hier und da unverarbeitet stehen bleiben, so ist dies einfach eine Unübersichtlichkeit der Technik, die, wenn sie stärker einreißt, den Versuch zwingend zum Gesolge hat. Mit Bedauern konstatire ich, daß selbst an so sorgfamen Arbeiten, wie die E. Müller's es sind, in den Nebenstücken (am Fußboden), um unter einzelnen Blättern einen tiefen Schatten zu erhalten, einfach ein Loch gebohrt worden. So kleinlich diese Bemerkung einzelnen Lesern scheinen mag, jeder, der sich je um die Technik der Plastik gekümmert und antike Statuen aus der Verfallzeit gesehen, weiß, welch gefährliches, weil den Schendrian begünstigendes Instrument der Bohrer ist, sobald andere Werkzeuge seine Spuren nicht nachdrücklich verwischen.

R. D.

Kunsthandel.

E. v. H. Photographische Aufnahmen nach Gemälden der Augsburger Galerie. Einem dringenden Bedürfnisse für das Kunststudium ist in jüngerer Zeit durch photographische Abbildungen der Augsburger Galerie abgeholfen worden, welche von der Kunst-Frisch in Ulm, gemäß erhaltener Erlaubnisse des k. b. Staatsministeriums für Kirchen- und Schulangelegenheiten, ausgeführt wurden. Die genannte Kunstauskunft hat sich schon durch meisterliche Aufnahmen der Galerien in Florenz, Kapel, Frankfurt a. M., des St. Johanna-Epitals in Prag, des Wemling'schen Bildes in Ulm, vieler Antiken in Rom, Florenz und Neapel, der Demuthsäge in Aachen, Trier und Hildesheim, wie der Kunstschätze des Kaffler Museums, und italienischer, belgischer und deutscher Architekturen einen ehrenvollen Ruf erworben und nun auch die dadurch berechtigten Erwartungen in Augsburg auf erstrenliche Weise erfüllt. Möhring & Frisch vermögen ihre Aufnahmen im Besonderen der Gemälde selbst, ohne deren Abnahme von der Wand, zu bewerkstelligen und bieten damit den vielen Galerie-Besuchern, die gerechtes Bedenken gegen rasche Temperatur-Veränderung bei der Empfindlichkeit von Holztafeln und Ispoden Firnisstagen, vollkommenen Sicherheit. Die gewonnenen fünfzähligen Abbildungen schwanken zwischen 25–30 Centimeter Größe und zeichnen sich durch Klarheit und schönen Ton aus. Bei feinsten Modellirung der besten Parthen, selbst im Weiß, sind auch die dunklen Theile in genauester Durchbildung erschienen. Trefflich ist das Relief der Bildfläche, die Handschrift des Meisters, mit den vorhandenen Sprünge und Zufälligkeiten wiedergegeben. Um nur einige Abbildungen hervorzuheben, ist die Kreuzigung Christi von A. Ritorico (47–49), welches farbenprächtige Bild, in einer Norme erreicht, wie es nur durch die größte Hervorbringung der Photographie möglich ist. Würdig schließen sich Barb. Jenthem's Scenen aus St. Valentin's Leben (71–82), St. Anna sel brit mit den dazu gehörigen Bildern (673–676) dem vorigen an. Eben so der bekannte, dem Leonardo da Vinci zuzuschreibende weibliche Kopf (383) mit seiner wunderbaren Modellirung, und die Maria mit dem Kinde von Parmegianino (385), des verstorbenen Otto Münder's Liebesgebit. Doch es würde zu weit führen, alle Aufnahmen hier zu nennen, weshalb ich auf den Katalog Möhring's verweise. In wünschens sind noch Aufnahmen nach Originalen im Privat-Besitz ausgeführt, wovon eines dem Dr. Hoffmann gehört, und die lebbare Handzeichnung von Holten d. J., Christi Kreuzigung mit den Porträten des W. Metz und der Frau Rehm, vom Augsburger Museum. Letztere werden dafelbst noch immer Holten d. J. genannt, während sie schon längst durch Boltmann in Weper's Künstler-Lexikon als Amberger bestimmt sind. Sämmtliche Abbildungen werden nicht nur in Photographie, sondern auch im Lichtdruck, den Möhring & Frisch zu großer Vollkommenheit erachten, vervielfältigt, was besonders für öffentliche Sammlungen von Bedeutung ist, da viele derselben schon Anstand nehmen, Photographien wegen ihrer zweifelhaften Dauer anzufahren. Es liegen ferner wieder ersten Lichtdrucke von directen Aufnahmen nach Delgemälden alter Meister vor uns, welche von Photographien nicht zu unterscheiden sind, ja dieselben durch Feinheit und Schärfe noch übertreffen.

Personalnachrichten.

K. Prof. Carl Hübner aus Düsseldorf, auf einer Erholungsreise in den Ber. Swaen begriffen, befindet sich gegenwärtig (in Döber) in Bofon. Zu gleicher Zeit hat die Kunstausstellung von Williams u. Everett eine Ausstellung von einer Anzahl seiner neueren Werke veranstaltet.

Kunstvereine.

△ Münchener Künstler-Unterrichtungsverein. In den hervorgetreten unter den jährlichen Wohlthätigkeits-Vereinen Münchens gehört der Verein zur Unterrichts-Unterstützung in Weiß gesammener Künstler und deren Hinterbliebenen. Der schon vor Jahren verlebte Generalsekretär Friedrich Schöen und der Schlichtemaler Theodor Dieb, der im December 1870

beim Tode von einem französischen Schachselbst vom Herzschlag getödtet ward, waren es, die im Jahre 1844 den eben genannten Verein, die Gründung eines Künstler-Unterrichtungsvereins zu veranlassen, und die ersten Sitzungen desselben einwarfen. Zahlreiche fürstliche Personen, an ihrer Spitze der warme Freund der Kunst und der Künstler, König Ludwig I., wendeten dem jungen Vereine Gönne zu, die Mitglieder führten mit lebenworbener Ausdauer ihre regelmäßigen Jahresbeiträge ab, und Dank ihnen Allen und einer ununterbrochenen Geschäftsführung erfreut sich der Verein heute eines Stammvermögens von nicht weniger als 120,156 Gulden. Zu so schönem Erfolge wird der kleine, unerschöpfliche Anfang. Heute zählt der Verein etwas über 400 Mitglieder. Im letzten Rechnungsjahre ward das Stammkapital durch eine Leistung des k. Centralgemäldegalerie-Directors Hül. Holz zu 1000 Gulden, so wie durch namhafte Geschenke der verstorbenen Oberbankathes v. Zieland und der Kreisler von Doerz erhöht. Die Ausstellung des „Baus der Pyramiden“ von O. Richter in Berlin trug 623 Gulden Eintrittsgeld ein.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Das Städtische Institut in Frankfurt a. M. hat im vorigen Jahre wieder einige treffliche Bilder alter Meister erworben. Wir geben darüber auf Grundlage eines Auftrages von W. Schmidt (Angsb. Mfg. Jg. von J. Ros.) folgende Notizen: Das erste ist ein Gemälde von Aert van der Weer, und zwar eine seiner seltenen Tugendlandscapen, kräftig warm-kraus im Ton und in der Weise der älteren holländischen Landschaft gemalt, als deren Hauptvertreter hier Peter Molyn der Ältere gilt. Dann ein Sittensbild holländischer Schläger von — Jan Steen, beachtet und in der malerischen Behandlung, den Ton der Köpfe und in den Gestalten einem Bilde in der Dornstädter Galerie (Nr. 442) verwandt, welches Schmidt ebenfalls für Jan Steen in Anspruch nimmt. Das Frankfurter Bild stellt Moses dar, wie er in der Wüste für die verübten Kinder Israels Baffer aus dem Felsen schlagte. Die Farbe ist warm und kräftig, in der Verwandschaft mit Habbe, die Behandlung recht sorgfältig. In der Auffassung macht sich der Genremaler geltend; auch sieht die Poesie, mit welcher Rembrandt solche Gegenstände zu verklären wußte. Das dritte Bild ist eine Fortführung Maria, von Iohann, in's Bläuliche gehenden Ton, den Verlen des Gerard David verwandt. Einbild ein h. Hieronymus mit dem Löwen in einer Landschaft, vor einem Gemälde des Gueltrigen Iuine, welchen Schmidt seinem Geringeren als Jan van Eck vindiciren zu dürfen glaubt. Höchstens P. Christophelen, wenn er sich einmal selbst übertreffen hätte, wäre im Stande gewesen, ein solches Werk zu schaffen, das an Innigkeit des Ausdrucks, lebendiger und plastischer Modellirung, Klarheit des Tons und wunderbarer Kenntniss der Perspektive ein wahres Unheil ist. Im Tischen steht die Aufschrift: Wemling. Doch ist die freie malerische Art dieses Bildes nicht die feine.

Vermischte Nachrichten.

* Wiener Parlamentsgebäude. In den Kreisen der architektonischen Sachkunde Wiens herrscht nur eine Stimme begeisterter Anerkennung über Hansen's Projekt des Parlamentsgebäudes, welches gegenwärtig in Gehalt eines vom Bildhauer Duttler ausgeführten Modells in der Baugasse am Ring zu sehen ist. Das untern Letzten aus früheren Schilderungen im Wesentlichen bekannte Projekt hat in der letzten Phase seiner Entwicklung noch einige Verbesserungen erfahren und darf jetzt als eine der imposantesten und zugleich schönsten Receptionen bezeichnet werden, deren die moderne Architectur sich rühmen kann. Das schwierige Problem, die vielseitigen Anforderungen des modernen parlamentarischen Lebens (der Bau umfasst das Herren- und das Abgeordnetenhaus) mit den einfachen Formen des griechischen Stiles in Harmonie zu bringen und eine reiche Gebäudengruppe zu schaffen, welche bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen doch gegen die Grundzüge der hellenischen Baukunst in keinem Punkte verläßt, ist hier in überaus glücklichster Weise gelöst. Eine besondere Schönheit der Anlage

besteht in der Fülle plastischen Schmuckes, welche sowohl für das Gebäude selbst als für die Wampe, die zur Mittelfrontonade emporführt, und für den Platz vor derselben in Aussicht genommen ist. Ein mächtiger Brunnen zwischen zwei Säulenbänken nimmt die Mitte des Platzes ein. Selbstverständlich wird auch der Fassade in dieser glänzenden Fernsicht ihr Recht werden; und glücklicherweise handelt es sich hier nun nicht mehr um einen jähren Traum, sondern um ein bereits im Entschien begriffenes Werk, zu dessen schleuniger und fruchtbarer Durchführung die Ausstellung des prächtigen Modells gewiß beitragen wird.

Der **Triester Domstift**, bekanntlich im Besitz des Herzogs Adolf von Nassau, ist in neuester Zeit Gegenstand der Erwägung des Triesterischen Domkapitels geworden, um ihn als Eigenthum des Domes zu erlangen. Nach dem Vertrage des Herzogs mit der Krone Preußen vom 18. September 1867 soll er an jene zurückzugehören sein. Die Staatsregierung um Vermittelung anzurufen, dürfte der jetzige Zeitpunkt nicht geeignet sein. Gegenwärtig befehlen sich lärmliche dann gehörige Kunstwerke zu Schloß Debenburg in Bayern. Sie bestehen hauptsächlich aus sechs goldenen Gefäßen, in deren Mantel 436 römische Goldmünzen aus einem 1691 zu Verfaß bei Oberweißbrunn gemachten Münzstube eingetauscht sind. Zu den Dornen der Gefäße sieht man die Portraits der Kaiser Leopold I. und Joseph I. in Email, umrahmt von Smaragden und Diamanten, am Fuße das in Email ausgeführte Wappen des Triester Fürstbischofs Johann Hugo von Dreßch. Weiter geht es zum Ende eines Evangelienbuches mit silbernen Deckeln. Ein Schwert in goldener, reich mit Email bedeckter Scheide wurde nach England verkauft. (Seff. 39.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

- Bida, Alexander**, Das Evangelium St. Johannes, illustriert von Alexander Bida. 1. Lieferung (mit 4 Radirungen). Fol. Bremen, Müller.
- Grothe, Leonardo da Vinci** als Ingenieur und Philosoph. 8. Berlin, Nicolai.
- Schnaufuss, L. W.**, Correggio's träumende Magdalena. (Mit englischer Uebersetzung.) 4. Dresden, C. Weiske.
- Tyrwhitt, John**, Art teaching in the primitive church. London, Society for promoting christian knowledge.

Kupferwerke.

- Birkner, H.**, Bilder aus dem Familienleben in 14 Original-Radirungen. Text von F. Bonn. q. Fol. Geb. Leipzig, Dürr.
- Cornelius, P. v.**, Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königl. Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit Text von E. Förster. q. Fol. Geb. Leipzig, Ebd.
- Richter, L.**, Landschaften. 12 Original-Radirungen mit Text von H. Lücke. q. Fol. Geb. Leipzig, Ebd.
- Storck, J.**, Kunstgewerbliche Vorlageblätter für Real- u. gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen. 1. Lieferung.

Auktions-Kataloge.

- Drugulin's Kunstauktion in Leipzig, LVIII. 30 November.** Mehrere gewählte Kupferstichsammlungen. 1566 Nummern.

Zeitschriften.

- Gewerbhallen. No. 11.** — Jüllgram Arbeiten von Leipzig in Osnabrück. — Epitaphen auf dem Kapitol auf Hofsteinberg; Rembrandts-Glätze.

Immag. — Dem Portale der Kirche in Operna (1549). — Crucifix auf der Grotte bei Pavia. — Medaillon: Niphetes, Trankfontain, Rosenkranz, Heilensverzier, Gängewaße, Sonnenrad, Einfriedigung, Gebetswaaren, Vornehmheit.

Journal des Beaux-arts No. 19. u. 20.

- Le Salon de Gand, 3. Artikel.** — Exposition de Louvain. — Archives des arts. — Les Belges à l'exposition internationale de Londres. — Exposition historique de Milan: Mobilier. — L'oeuvre de Massaccio: les Rembrandt de l'Eschilage.

Kunst und Gewerbe. No. 38—45.

Das Bayerische Gewerbe-Museum und die Münchener Industrie. Von Jakob Jullé. (Schloß.) — Münchener: Kunstgewerblicher Unterricht an der f. polyt. Schule. — Gumburg: Das Museum für Kunst und Gewerbe. — Weillach: Die Jahrbuch der Wiener Bienen und Bock. — Kien: Gewerbe der böhmisches Gewerbeverein. — Bräutle: Kunstgewerbliche Ausstellung. — Gletschleib: Verschreibungspulver. — Verklärung der deutschen Industrie, Eilertsdorf: Ausstellung, Kaufhäuser in Wien, Gewerbeausstellung in Wien. Gewerbeausstellung in Coblenz. — Eine Versuchsanstalt für Keramik und Breuchindustrie. — Berlin: Kündigung des Berliner Reichs-Lieferanten. — Gausse: Verkaufserlöse des Kunsthandels-Berichts für das Berichtsjahr 1873/74. — Meßtau: Epigen-Kaufmänninnen-Gesellschaft. — Vergeltungen in wenigen. — Verweisung einer guten Beispielarbeit. — Citronen. — Das Museum für König Maximilian II. in München. Das Reichs-Konferenz. Die Berufsbildung in österrische Oberlande. Die Kunsthändler-Verbände in Genua. — Der Papier-Industrie. — Nürnberg: Statistisches Verzeichnis. — Gartzbrude: Die Landes-Gewerbehallen. — Die Stellung von Epilogia vermittelt über die Leitung von Geß und Platin. — Gengere der deutschen Architekten und Ingenieure. B. Diermann v. Der Tem in Epilog. Allgemeine Epilog-Verhältnisse. Berichtsmuseum. — Nürnberg: Der Jahresbericht des Münchener Kunstgewerbevereins. — Berlin: Verkauf des Gewerbevereins. — Die neuen Handbücher von G. Gossard u. K. Diermann. Kohlenfurner-Maschine. — Die Kaiser-gleite. Die Generalversammlung der deutschen Architekten und Ingenieure-Vereine. Neue Gewerbehallen. Domantischer von Kationen. — Zur Gründung des Bayerischen Gewerbevereins. — Die Geigen. Die Schichtarbeit und Schulbildung. Von O. v. Schorn. — Nürnberg: Kauf der Kaiserfamilie des Bayerischen Gewerbevereins. — Berlin: Kündigung der Unterrichtsminister des Deutschen Gewerbevereins. — München: Aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Von Dr. Kuhn. — Venden: Die biographische internationale Ausstellung. Von Dr. Stodt-bauer. — Die magisteriellen Museen für das naturwissenschaftliche Gewerbe. Von Dr. Gerlich. — Kunstgewerblicher Unterricht an der Wiener Hochschule in Ludwig Plan. — Kunst-Bücher in Nürnberg, Schwaben, Oberbayern. Die Griebenbücherei in Hofschneier. Zum Schluß demüthiger Ritterbücherei. Der Leipzig von Baurer. — Der Jahresbericht in der Selbstkritik, von Friedrich Hildebrand. — Ein Schatz in Kien. — Wagnere: Kündigung und Gründung von Lehrlingsvereinen. — Nürnberg: Kündigung aller Stelle und Wärdern. — Japanische Zeichnungen. — Dr. Emil Dinger. — Die Reste einer Turpinerarbeit aus dem Kienstein. Eine antike silberne Büste. — München: Rekonstruierenarbeiten. — Gartzbrude: Die jüdische der große, das Landes-Gewerbehallen zu Gurtzangen. — Wien: Uebertragung des f. f. Centr. Kienstein. — Paris: Die Besondere Schule. — Die Platin-Museum: begangen der neuen internationalen Ausstellung. Gletschleib: Wien. — Schmiedelwerk Zeigt. — Die neue Hauptstelle in Bremen. Der Bau des Gewerbevereins in Raffinerien. Patent-Gesellschaft. Beilagen: Letztes Spiegel von Raven und Schumann in Berlin. (Schloß.) 5 silberne, teilweise vergoldete, mit gravierten Zeichnungen verlebene Meder. (16. Jahrb.) Simgenote von Schloß aus der Epoche der Bayerischen Gewerbevereins, begangen aus dem 16. mit 17. Jahrhundert. Entwurf für Königsgewerbe.

L'art universel. No. 17. u. 18.

- Quatrième exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie**, von Lucien Holvoët. — Un acte de dévouement: les virtuoses, von Camille Lemonnier. — Exposition des arts industriels à Bruxelles, von J. Diertex. — Les artistes belges. Les peintres de Ternouen, von Camille Lemonnier. — Correspondance de P. P. Rubens (suite), von Ch. Bastens. — Histoire de la caricature sous le Quatrième révolution et l'Empire, von Champfleury. — Quatrième exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, von Louis Gonse. — Les artistes autrichiens; Eugen Polix, von Edmund Bestre. — Un coin du salon de Gand; marinières, pyssagistes et autres, von Camille Lemonnier.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 110.

Die Tiroler Glasmaaserei-Anstalt in Innsbruck. — Repertorium für Kunstwissenschaft. — Geschichte der technischen Künste. — Der Wiener Preisenerwerbverein.

Inserate.

Neues Aquarell-Werk aus dem Verlage von R. Wagner.

Soeben erschienen:

Malerische Reiseziele.

Eine Auswahl von Abbildungen der schönsten Punkte Europas.
Nach der Natur in Aquarell aufgenommen und Chromographirtvon
Eugen Krüger.

Farbendruck von B. Steinbock.

I. Lieferung 6 Blatt, auf starkem englischen Carton. Bildgrösse 39:27 Centimeter.
Preis in Umschlag 18 Thlr. (54 Mk.).

In eleg. Mappo mit reichen Gold- und Schwarzdruck-Vorzierungen. 24 Thlr. (72 Mk.).

Preis der einzelnen Blätter 4 Thlr. (12 Mk.). Preis der Mappo apart 6 Thlr. (18 Mk.).

Die erste Lieferung enthält:

- | | |
|--|--|
| No. 1. Am Hardanger Fjord (Norwegen). | No. 4. Venedig. |
| - 2. Fresh water bay bei Mondenschein (Insel Wight.) | - 5. Isola-bella im Lago Maggiore. |
| - 3. Der Chiemsee (Oberbayern). | - 6. Monaco u. Blick auf das Mittelländische Meer. |

Die vorliegende Sammlung hat einen grossen Vorzug vor manchen anderen in Farben ausgeführten landschaftlichen Abbildungen: sie bringt naturwahre, bis in das kleinste Detail getreue, an Ort und Stelle aufgenommene Portraits!!

Das Unternehmen ist auf etwa 30 Blätter in 4 bis 5 Lieferungen, von denen jährlich eine erscheinen soll, berechnet. Findet die erste Lieferung den erwarteten Beifall beim Publikum, so sollen in den späteren Blättern Abbildungen von folgenden malerischen Plätzen geboten werden: Moscau — Eine Parthie des finnischen Meerbusens — Oliva bei Danzig — Die Troihüttfälle — Ein holstein'scher Buchenwald — Die Kieler Bucht — Ostende oder Scheveningen — Ein interessantes Motiv aus dem schottischen Hochlande, aus Irland und der Normandie — Mar-seille — Aus der Sierra Nevada — Palermo — Der Monte Rosa — Ein Metiv aus dem Engadin — dem Schwarz-wald — vom Rhein — Harz und aus Steyermark — Athen — Constantinopel mit dem Bosphorus — Odessa etc.

Die Verlagshandlung von R. Wagner.

Berlin, Zimmerstrasse 92 u. 93.

(S)

Neuer Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen.

Werwieser für das Verständniss der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. Von Professor C. Schmidt in Stuttgart. Mit 28 Abbildungen. Lex.-8. Thlr. — 16 Sgr. fl. — 56 kr.

Dieser kleine anatom. Atlas enthält ferner eine Tabelle aller für den Künstler bedeutsamen Muskeln nach Benennung, Ursprung und Ansatz, sowie eine kurze Uebersicht der wesentlichen proportionalen Verhältnisse des menschlichen Körpers. (9)

Drugulin's
Leipziger Kunst-Auktion LVIII

Montag, den 30. November,

mehrere gewählte Privatsammlungen von

Kupferstichen,

wobei reichliche Werke von Bause, Schmidt und Wille, galante Blätter, interessante Portraits, schöne und seltene Radirungen etc.

Kataloge gratis durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder franco gegen franco von (10)

W. Drugulin
in Leipzig.

Die Relikten des verlebten, rühmlichst

bekannten

Medailleurs und Steinbildners

A. L. Dallinger

in Nürnberg

(Nürter Bergauerplatz E. No. 4),

beabsichtigen dessen Steinschnelbetrieb, die

bisher gehörigen vorzüglichen, seltenen

Instrumente, dann dessen sehr schöne

Wappensammlung seiner eigenen Ar-

beiten in Siegeladabdrücken, ferner die

Wappensammlung von Siebmacher & Throff

und mehrere andere interessante Werke,

weitere sehr schöne in Wachs modellirte

Gegenstände, interessante Schmelz-

güsse, Gipsanilken, eine große Me-

dailleensammlung und Anderes mehr zu

verkaufen und beziehen sich Reflectanten

an die Obengenannten zu wenden. (6)

Rudolph Lepke's
Kunst-Auktion

No. 147,

Berlin, 24. Novbr. 1874.

Kunst-Nachlässe

des Prof. **Blaeser** in Berlin u. And.

Unter Gemälden neuerer Meister kom-

men vor: Originale von **W. v. Kaulbach**,**Masenclever** (Grossvaters Geburtstag),**Fr. Voltz**, **A. Achenbach**, **Gust. Schrader**,**Fr. Schirmer**, **Gentz**, **Paul Körle**, **A.****Lier** etc., eine sehr bedeutende Zeich-nung von **Preller**, desgl. von **Oster-****wald** u. s. w., und von alten Meistern**H. Goltzius**, **v. Hartem** u. s. w.

Kataloge versendet gratis

der Auktionator für Kunstsachen

Rudolph Lepke,

(11) Berlin, Kronenstrasse 19a.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke**. Zweite stark

verm. und verb. Auflage. Mit 360

Holzchn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde.

broch. 6 1/2 Thlr.; eleg. geb. 7 1/2 Thlr.

Dazu zwei Beilagen von **Eber & Zedert** in Stuttgart und **I. C. Weigel** in Leipzig.Rebigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von **Hundertstund & Fries** in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. G. v. Böhm
(Wien, Ueberstrangung. 35)
ob. an die Verlagsb.
(Kreuz, Königstr. 3)
zu richten.

27. November.



Inserate

à 2½ Sgr. für die drei
Mal gelohnte Beilage
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Rthl. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstellen.

Inhalt: Die Wiener Bauhütte. — Die Kunstausstellung in Amsterdam, I. — Die Vorstellungen in Cesena, Neapel. — Reichmann's permanente Ausstellung in München; Wiener Künstlerbund; Würtembergsche Staatsgalerie; Münchener Kunstverein. — Ein Preisgerichte aus Cremona. — Der Bau der Akademie der Wissenschaften in Wien. — Ausdehnung von Baubry's Palast. — Kunststätten. — Preisgerichte. — Inskript.

Die Wiener Bauhütte.

Dieser vor zwölf Jahren vomombaumeister Fr. Schmid gegründete und seitdem hauptsächlich von seinen Schülern gestützte Verein hat eben wieder einen neuen Anlauf zu erhöhter regelmäßiger Thätigkeit genommen und eine Anzahl von Reformen beschlossen, welche nur dazu beitragen werden, seinen Bestrebungen neue Nahrung zu geben. Größere Energie in der Förderung des schönen Unternehmens hat sich allerdings als dringend nötig herausgestellt. Während bis zum Jahre 1869 regelmäßig jährlich ein Jahrgang mit je 2 Serien der Vereins-Publikationen ausgegeben, also 7 Bände vollendet worden, ist heute, fünf Jahre später, der 9. Band erst zur Hälfte erschienen. Indem wir die Momente kurz hervorheben, welche zu solchen Unterbrechungen Veranlassung gaben, sprechen wir zugleich die Gründe aus, auf welche unsere Hoffnung auf Besserung sich stützt.

Die rapide Zunahme der architektonischen Thätigkeit in Wien und das Unternehmen der Weltausstellung absorbirten als Hilfskräfte eine große Zahl junger heimischer und fremder Techniker. Die Bauhöfen waren schwach besetzt und selbst den Schülern der Wiener Akademie war Gelegenheit geboten, neben ihren Studien noch in einem Atelier zu arbeiten und Geld zu verdienen; es ist selbstverständlich, daß sich unter solchen Umständen für die allerdings trockenste und nächsternste Arbeit des Autographirens keine willigen Hände fanden. Der Umschwung hat auch hierin, wenigstens vor der Hand in Bezug auf den ersteren Theil, Wunder gewirkt. Die vermehrten Säte der Akademie, wie die

des Polytechnikums, dessen Schüler sich an den Publikationen der Bauhütte seit einigen Jahren ebenfalls beteiligen, sind überfüllt, die Schülerzahl hat, trotz der noch immer außerordentlich ungenügenden Lokalitäten der Akademie, an dieser Anstalt eine noch nie dagewesene Höhe erreicht, und so darf wohl die Zuversicht ausgesprochen werden, daß auch dem Vereine neue nützliche Kräfte zufließen werden. Und dieser Wunsch wird besonders lebhaft, wenn wir auf die in den letzten Jahrgängen erschienenen Publikationen näher eingehen.

Bekanntlich theilen sich die Autographien der Bauhütte in zwei Serien, von denen die die Monumente der Renaissance, die andere die der Gotik umfaßt. Zu der ersteren liefern Beiträge die Schüler Hansen's, zu letzterer diejenigen Schmid's, die Schüler Ferstel's zu beiden.

Sie bestehen einestheils aus Aufnahmen älterer Monumente, welche auf Studientreisen gemacht wurden, andererseits aus den moderneren Werken der genannten und anderer hervorragender Architekten.

Als bedeutende und werthvolle, in sich abgeschlossene Resultate solcher Reisen aus früheren Bänden möchten wir nachträglich hervorheben: die Aufnahmen der Cisterzienserkirche Zwettl und Heiligenkreuz in Niederösterreich, des Stiftes Neuberg in Steiermark, des Schlosses Vaida Hunyad in Siebenbürgen in der zweiten Serie (gotisch) — und der Schloßer Schalaburg in Niederösterreich und Forzia in Kärnten in der ersten Serie (Renaissance.), — ausschließlich Monumente, die bisher in solcher Vollständigkeit noch nie veröffentlicht wurden. In den letzten Jahrgängen erscheint Oberösterreich und Tirol fleißig studirt; wir finden aus Guss,

Stehr, Hall, Bogen, Innsbruck und Trient sehr schöne Aufnahmen. Aus Steyr sind mehrere alte Wohnhäuser aus der Zeit der Renaissance aufgenommen und die Getreidehalle mit den Sgraffiti auf einem kolorirten Platte; das Castell vecchio in Trient, als Garnisonssalzerne schwer zugänglich, ist eine von unsern Kunstforschern noch sehr wenig gewürdigte Erscheinung aus der Blüthezeit italienischer Renaissance und ihr nördlichster Vorposten, wie die dortige Kathedrale den südlichsten Ausläufer des deutsch-romanischen Stils bezeichnet. Von beiden finden sich Aufnahmen. Der alte Arlathof aus dem Castell, der schöne Verbindungsgang aus dem alten in den neuen Trakt und die prächtige Gartenloggia in letzterem sind wiedergegeben, aber eine Reihe vorzüglicher Hofons würden weitere schöne Objekte der Aufnahme bilden. Die Schüler Prof. Ferstel's kamen nach Verona und brachten Aufnahmen mehrerer Taligergräber und der schönen Pellegrinipelle Sammichele's, dieses Juwels oberitalienischer Renaissance.

Ein anderes Mal wurde Bayern durchreist, Regensburg und vornehmlich die Residenz und die Heiligengeistkirche in Landshut zum Gegenstande eingehender Studien gemacht, die wir in mehreren Hältern vorfinden, und endlich gelangten die Schüler Schmid's auch bis zum Bodensee und brachten aus Constanz und Ueberlingen gotische und Renaissanceaufnahmen mit.

Neben solchen Resultaten gemeinschaftlicher Excursionen finden wir dann einige kostbare Blätter von Werken italienischer Kunst und Kunstschrit, welche einzelne Schüler, denen Gelegenheit geboten wurde, allein weiter zu dringen, zurücksandten. Darunter sind aus neuerer Zeit als bisher noch nicht angenommene Werke zu verzeichnen: ein Grabmal in und die schöne Thüre von der Kirche S. Katharina in Bologna, die Vespelanzel der Badia bei Florenz, verschiedene Thürklopper, von Deiningen, vor allem aber die Wandmalerei aus der Kapelle S. Antonio im Dome zu Verona von Falconetto, von Theyer aufgenommen. Uebrigens kommen solche schöne italienische Aufnahmen in allen früheren Jahrgängen viel häufiger vor, u. A. v. Slawka, Zitel und Teirich.

Die zweite Art der Thätigkeit der Bauhütte besteht in der Wiedergabe der vorzüglichsten modernen Bauwerke Wiens. Die Oper ist lange schon vollständig erschienen, sämtliche Kirchen des Dombau-meisters Schmidt sind separat herausgegeben, Oberbau-rath Hansen's Schüler, welche seiner Zeit die Resultate ihrer Excursionen in der Bauzeitung und in besonderem Abdruck*) erscheinen ließen, eirten die Pläne und Details vom Palais Wilhelm, vom Musikvereinsgebäude und im laufenden Jahrgang den nicht zur Ausführung gelangten Entwurf der Hofmuseen,

*) S. Maria de' miracoli, mit Text von Prof. C. v. Hügan.

der ohne Zweifel auch nach vollständigem Erscheinen als abgeschlossenes Ganzes herausgegeben werden dürfte. Von Prof. Ferstel sind die Banl und die beiden Paläste am Schwarzenbergplatz erschienen und das Laboratorium im Erscheinen begriffen.

Die Uebersicht über die veröffentlichten Aufnahmen ist leider nicht so leicht zu erlangen, wie es nach obiger Darstellung erscheinen möchte. Erstens erschwert die Größe und die Verschiedenartigkeit des Formats der Blätter ihre praktische Benützung und ihre zweckmäßige Vereinigung ganz außerordentlich. Darum erscheinen die Beschlässe, welche in dieser Hinsicht gefaßt worden sind, als unerkennenswerthe Fortschritte. Ein weiterer, allerdings schwer zu vermeidender und nur dem beständigen Vereinsmitgliede wenig fühlbarer äußerer Mangel ist die arge Zerrissenheit in der Reihenfolge der Blätter, so daß sich zusammengehörige Stücke sogar über mehrere Jahrgänge ausdehnen und das zuweilen ganz unübersichtliche. Wir wissen nicht, ob auch in dieser Richtung reformatorisch vorgegangen wurde, empfehlen aber diesen Punkt als sehr wesentlich für eine größere Verbreitung der Publicationen.

Die verschiedenen Versuche, welche gemacht worden sind, um den ausübenden Mitgliedern das mühevoll Antographiren ihrer Skizzen zu ersparen, sind nicht gegliedert und sollen zu theuer kommen, sobald es hierin kein Allen bleibt.

An Stoff fehlt es nicht. Hat ja die letztjährige Excursion der Renaissanceabtheilung der Akademie nach Venedig, dem unabänderlichen und unerschöpflichen Reiseziel dieser Schule, noch kein Resultat ihrer Thätigkeit gebracht, und doch sind u. A. die Chorstäbe und der große Leuchter der Salute aufgenommen worden. Es will uns scheinen, daß gerade solche Werke der Kunsttechnik sich ganz besonders zur Wiedergabe in der bei solchen Antographien zum Stil gewordenen Manier eignen.

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, die dem Verein förderlichen Bestrebungen zu unterstützen, möchten die oben ausgedrückten Erwartungen sich erfüllen und die starke Frequenz unserer Kunstschulen auch eine rege Theilnahme an der Thätigkeit der Wiener Bauhütte mit sich bringen!

H. A.

Die Kunstausstellung in Amsterdam.

1.

Die diesjährige internationale Kunstausstellung in Amsterdam hat die Berliner zur Konkurrenzin gehabt und hat das augenscheinlich in mehr als einer Hinsicht empfunden. Von einer internationalen Ausstellung hofft man, daß sie die Höhe und die neuen Bestrebungen der Kunst des Auslandes zeige; man erwartet, daß die ein-

heimische Künstlerschaft mit energischem Ehrgeiz den Wettstreit gegen die Fremde aufzunehmen und ihr Bestes bringe. Solche Hoffnungen und Erwartungen wurden hier nur bedingungsweise erfüllt. Die Theilnehmung Seitens des Auslandes war gering. Von dessen berühmten Meistern war nicht viel, von den eigentlichen Heißspornen der neuen Schulen sehr wenig zu sehen. Das war ein Nachtheil für die Holländer, welche die gerechte Hoffnung hegten, sich bei dieser Gelegenheit über das Ausland zu informiren. Aber nicht besser traf es der Fremde, der hierher gekommen war, um die holländische Malerei — beschränkt wir uns einmal auf diese — in Frucht und Blüthe zu überschauen. Er mußte die Erfahrung machen, daß die anerkanntesten holländischen Künstler, wie es scheint, je nach ihrem internationalen Rufe durch Abwesenheit oder geringere Theilnehmung zu glänzen vorgezogen hatten. Alma Tadema, der nach London vorgewanderte Fries, hat seine Triumphe in Berlin gefeiert, er hatte kein Bild hiehergeschickt. Israels hatte nicht ausgestellt. Von Springer und Ten Kate war je ein Bild da; von Rochussen eins seiner geistreichen Skizzenbilder. Von Bosboom ein Bildchen. Wer konnte Bilder nach Werth schätzen lernen? Ist Maccoonien zu klein für die Alexander? Aus welchen Gründen diese auffällige Vernachlässigung, die natürlich für die ganze Unerneuerung von höchstem Nachtheil ist, da sie von vornherein die holländische Ausstellung auf ein niedrigeres Niveau drückt, falls nicht unerwartet neue Talente und Genies hervorbrechend die älteren Berühmtheiten vergessen lassen? Wir kennen die Gründe nicht. Uns dünkt nur, daß diese Männer, falls sie wirklich grollende Felder sind, laut und energisch ihre etwaigen Klagen aussprechen könnten. Sie würden sich sicherlich Gehör verschaffen können, um Abhilfe ihrer etwaigen Beschwerden zu veranlassen. Aus Patriotismus aber, der Repräsentation der vaterländischen Malerei zu Lieb, hätten sie doch dafür sorgen müssen, daß sie bei solcher Gelegenheit durch einige ihrer besten Werke, ältere oder neuere, vertreten gewesen wären. Denn hier galt es doch, Hollands Stärke zu zeigen. Es gilt, Amsterdam als einen Centralpunkt der vaterländischen Kunst zu erhalten oder zu heben, statt es sinken zu lassen. Denn wenn man doch nach London, Paris, Wien und Berlin gehen muß, um die ersten holländischen Maler überhaupt oder recht kennen zu lernen, wer soll sich dann in der Fremde — von den wenigen Berufsännern natürlich abgesehen — so besonders für die Amsterdamer Ausstellung interessiren? Und wer nun doch gekommen ist, was soll der denken, wenn er das, was er in der Ausstellung vermüßt, im Salon einer Amsterdamer Kunsthandlung findet?*)

*) In dem neuen Salon von Buffa und Caramelli sind mehrere Bilder und Aquarelle Tadema's, ein großer Israels

Wenn wir nun hinzufügen, daß unter den heimischen Künstlern, welche ausstellten, keiner den schon bekannten Standpunkt in auffallender Weise verrückt hat, so ist damit der allgemeine Charakter der Ausstellung schon gekennzeichnet. Da war viel Treffliches, Lätliches, das einen sehr respectablen Kern bildete, aber der rechte Zug und die echte Anregung fehlte, und die eigentliche Bereicherung für den Beschauer war nicht groß. Besonders war in letzterer Hinsicht wichtig, daß die neuen Bestrebungen mit wenigen Ausnahmen so zurückhaltend und dann auch noch so einzeln auftraten. Wer nicht in andern Brennpunkten der Kunst das Sieden und Gähren derselben kennen gelernt hat, der konnte hier schwerlich den rechten Begriff davon bekommen. Im Allgemeinen war deshalb auch nirgends etwas von Agitation zu verspüren. Der Vers „Och den Weibern zart entgegen“ u. s. w. auf Künstler und Publikum angewandt: wie sah es dürftig aus mit den Zarten, mit den Raschen und Berwegenen, die noch schneller die Gunst des Publikums erobern und mit den Rücksichtslosen, die beleidigen und dann verschämen, aus Feinden die stürmischsten Prokelhuten machend. Ein einziger Künstler hatte sich den Ehre gemacht, zu sehen, was man Ungewöhnliches, Tolles bieten könne, aber es steckte nicht genug hinter diesem Einsall. Und das Andere war doch nicht der Art, nicht so charakteristisch gewaltig, nicht so frappirend, durch- und unwühlend, nicht so genial durchgreifend, um den Eris-Apfel unter Künstler und Laien zu werfen. Wer die Gemüthsruhe zuhöchst schätzt, mag sich darüber freuen. Wir aber hätten gerne gesehen, wenn sich auch hier Gruppen in Liebe und Haß, je wie anderwärts, vor Meisterwerken ihrer Art gebildet hätten. Man konnte gar so gemüthlich durch die Räume wandeln und sich die neuen Richtungen herauskuchen. Für die Gemüthsruhe sorgte auch schon der Inhalt des Ausgestellten, so weit der in Betracht kommt. Da war keine himmlische Bergkette, kein überirdisches, kein unendliches Gefühl — es war kein einzig religiöses Bild vorhanden, — es gab keine übermächtige, zersprengende oder gewaltige Idee, die eine bedeutsame Handlung durchwaltete — es gab kein derartiges Ideen- oder Historienbild. Es war auch kein tödlicher Schmerz, keine Verzweiflung und wie nichts Höllisches auch nichts Paradiesisches geschildert. Man sah auch keinen Kampf weder unter Menschen noch unter Thieren — denn ein vorhandenes Kriegsbild war eigentlich nur die Darstellung eines Aufmarsches von französischen Geschützen im Salep. Das Höchste von Aufregung gipfelte in einem Bilde von La sch, wo ein Francireur durch preussische Gensdarmen in einer Schmiede ergriffen wird. Glücklicherweise gab es freilich auch keine Gräuelt, bei denen die interessante

und noch einige Bilder ausgestellt, die man im Interesse der großen Ausstellung in dieser mit Beobauern vermüßt.

Blutfarbe den malerischen Verwand abgeben muß — nur ein Metzgerbild war vorhanden, wohl unter kulturhistorischem Metzger-Interesse gemalt, damit man sehe, wie man in den belgischen Schlachthäusern eine Kuh regelrecht niederschneit und ihr regelrecht den Hals abschneidet. So wenig Gewaltiges aus Geschichte und Phantasie gewöhnt war, so wenig Sinneberauschendes hatte man aus Ost und West, aus Einbildung und Wirklichkeit zusammengebracht. Es waren auch keine Bilder da, vor denen Mütter ihre Töchter vorüber zu augenweinen brauchten — kurz und gut, es war, als ob die sonst so oft in Phantasie unbändige und extravagante, Himmel und Hölle, höchste Lust und höchsten Schmerz, sinneberauschende Schönheit und höchste Kraft liebende und suchende Künstlerschaft sich das Versprechen gegeben hätte, mit alle dem bestmöglich im gewöhnlichen Geleise zu bleiben und ja die Leidenschaften schlummern zu lassen. Sollten die Fremden das gethan haben, in Folge der über Holland und Amsterdam gang und gäben Vorstellungen von dem, was man hier lieb und schätzt?

Wir wollen nicht die ganze Anstellung durchberichten, sondern nur Bemerkungen dazu liefern. Die nachfolgenden scheinen uns nicht unbedeutend.

Sehen wir von den Fremden ab und nur die holländischen Gemälde an, in denen Mensch und Thier dargestellt ist. Was finden wir? Eine Erscheinung, welche die holländische Malerei in solcher Weise in ihrer großen Zeit durchaus nicht bot. Die Gemüthlichkeit, die Liebhaberei für das „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, für das Vermeiden alles Energisch-Aufgeregten in Leidenschaft und in Darstellung äußerer Bewegung herrscht auffällig vor. Die Leidenschaft des Streites und der mächtig vorquellenden Lust, Getümmel, Tanz, Gesecht, Jagd, Anspannung der Kräfte, die doch früher auch bei Mensch und Thier die alten niederländischen Künstler zu zeigen liebten und zu zeigen verstanden, wie oft sieht man die jetzt? Ueber Liegen, Sitzen, Stehen, Gehen, und das mit Vorliebe in gemüthlichen oder alltäglichen Lebenslagen, wagen sich nicht viele hinaus. Wie Vielen fällt es ein, den tausendmal gemalten Fischer und Stemann in der vollen Kraftentfaltung seines Rutbes, seiner männlichen Entschlossenheit, seiner Unerfährtheit, kurz seiner männlichen Tugenden in vollster Thätigkeit zu zeigen? Wer legt überhaupt Nachdruck auf das kraftvoll Bewegte, feilsch und äußerlich? Israels, Rodouffen und noch etliche Ausnahmen. Sind es aber im Ganzen nicht Ausnahmen? Um eine Nebenbemerkung herbeizuziehen: ist es nicht sonderbar, daß auch kein Zug der holländischen Malerei verräth, daß die Holländer durch Wassengewalt und sonstige Herrschermittel ein Ansehn in Indien im Zaum halten und dort Jagd und Krieg führen?

Woher kommt nun diese Vorliebe für's Gewöhn-

liche, wenig Beliebte, Gemüthliche in der jetzigen holländischen Darstellung? Wer das Volk kennt, weiß, wie leidenschaftlich es sein, wie rücksichtslos es sich gehen lassen kann, auch wie thätig und listig es ist, wenn es Lust hat. Charakterisirt seine Materie es genau? Zeigen die feinsteinsten Vorwürfe aus Menschen- und Thiermalerei nicht große Einseitigkeit? Im Allgemeinen verlanget die holländische Tradition, wie man sie jetzt aufsaßt, daß Alles „nach der Natur gemalt“ wird. Naturwahrheit! Weg also der Idealismus! Er ist nicht echt holländisch. Wie steht es aber damit, daß alles leidenschaftlich Bewegte in Mensch und Thier sowohl nach der feilschenden wie nach der feierlichen Erscheinung sich nicht gut nach der Natur abbloutereien läßt? Man stelle jenen Satz: Alles muß nach der Natur gemalt werden — als Axiom auf, und mit dem Guten wird sich zugleich eine gewaltige Beschränkung ergeben. Der Maler wird im Durchschnitt vom standhaltenen Modell abhängig gemacht. Er wagt sich nicht gern an das, was ihm nicht Modell sitzt. Leidenschaften sigen ihm nicht. Gewalttame Bewegungen müssen von innen heraus gesehen, im Augenbild festgehalten werden. Das geniale Nachschaffen muß hier das Beste thun. Ein Modell in einer gewissen Traurigkeit oder Fröhlichkeit, ein Lächeln, das Nachdenken, der gewöhnliche Ernst und besonders natürlich etwas Gewöhnlich-Nichtsfagendes, das ist bequem zu sehen und abzufehen. Die Folgerungen für die Wahl des Stoffes liegen auf der Hand. Von Idealismus, bei dem man die „Naturwahrheit“ nicht mehr mit dem Modell reguliren kann, ist natürlich von vornherein als gegen die Tradition verstoßend abzusehen. Aber auch das kraftvoll Bewegte, Schwer-Standhaltende, flüchtige in Geist und Formen wird nun unwillkürlich vernachlässigt. Wer kann etwa Modell stehen für Bern, Athemlosigkeit, Schrecken und Bewegung des Kampfes? Es ist doch bequemer, andere Vorwürfe zu wählen. Und nun kommen all die bekannten alltäglichen Themata. Dafür kann man bequem die Personen und Thiere studiren und nachmalen. Dafür kann man alles ruhige, geduldige, seelenlose Weisheit in Kammer und Küche, in der Flur und vor dem Hause, in Garten und Feld auf's sorgsamste „schildern“. Was feilsch an Licht und Schatten gebracht, das kann man durch die äußere Stimmungsmacht von Licht und Schatten ersetzen. Und das ist doch das wahrhaft Malerische, die Quintessenz, seit ein großer, seiner Zeit freilich verkannter Meister auch Licht und Schatten für die Kunst eroberte, ein Meister, der sich freilich auf das feilschliche Licht und Hellunkel so gut wie auf das des Sonnenlichtes verstand.

Es klar es nun ist, daß jedes Schöne in seiner Art sich selbst Zweck ist, so unübertrefflich und Gott weiß wie viele gewöhnliche Historienbilder aufsteigend

ein Stillleben sein kann, so klar ist es doch auch, wohin es führt, wenn die Phantasie und Darstellung durch wichtige Grundanschauungen vom kraftvoll Belebten, Außergewöhnlichen und Flüssig-Gewaltigen ab und zum Rauhen, Gemüthlichen, Gewöhnlichen hingedrängt wird.*) War man denn in der guten großen Zeit nicht viel fester, kraftvoller, bewegter als jetzt? Das betreffende Genre gegen Genre gesetzt, hätte man damals sagen können, was ein Recensent der Wiener Ausstellung im Gegensatz zum Blutdurst der Franzosen über die Gemüthlichkeit der Holländer bemerkte, daß man auf jedem zweiten, dritten Bilde der Holländer essen sähe? Nun, essen sah man dießmal nicht so viel, aber der Aufwand von Erfindung war nicht groß. Verfolgen wir das Gefüge auch in's Tierbild. Ruhe ist sehr nützlich für Melkfläche und Hausvieh überhaupt. Aber in der Malerei kann man eher davon zu viel des Guten sehen. War hier eine Action bei all den Thieren? Schoben hier Ochsen schnaubend den Pflug durch die Brache, gingen hier die Pferde in's Geschirr, stob hier Kof und Hund über die Heide, war hier Flucht, Kampf, Wuth, Mist u. s. w. repräsentirt? Wäre nicht ein schwaches nicht-holländisches Bild dagewesen, so hätte man, wenn ich nicht irre, in der ganzen Ausstellung kein einziges galoppirendes Pferd gesehen. Die durchschnittlich trefflichen Kuhbilder zeigten uns, wie die Kühe zum Melken oder nach Hause gehen; die Schafbilder — und es gab Schafbilder, um die Hände vor Verwunderung darüber zusammenzuschlagen, welcher Geist denn eigentlich diese Vorbere für das Wollvieh für diese Ausstellung inspirirt habe — nun die Schafbilder zeigten nur eine Ausnahme von der gewöhnlichen Ordnung, die sich für wohl behütete Schafe ziemt. Eine Dame hatte wirklich Schafe in Angst darzustellen unternommen, so weit die Disziplin des abendlichen Vorgangs das erkennen ließ. Wir schmeicheln uns, schließlich auch in dieser fähigen Ausnahme von der Regel den Grund erkannt zu haben, warum die Kommission dies Bild mit der goldenen Medaille gekrönt hat. Was uns dieser etwaige Grund nicht einfiel, blieb uns das Thun der Kommission so räthselhaft, wie allen Andern, die wir sprachen. Diefelbe Dame hatte auch einen Hund und eine Katze in Aufregung gegen einander gemalt (ein ganz gutes Bildchen, nach dem wir uns mit der Zeit etwas von der Malerin versprechen und in dem wir mehr Talent als in dem Schafbilde wahrnehmen), auch ein Unicum hinsichtlich der Darstellung von thierischer

Aufregung. Erfreuliche Friedfertigkeit herrschte selbst bis zu den jungen Hühnchen herunter. D all ihr großen Maler des Thieres, auch in der Kraft und Erregung, wie sehr ward euer Vorbild vernünft; wie gut wäre ein Gegengewicht gegen all diese Gemüthlichkeit gewesen!

In der Historienmalerei sind für ganze Zeiten und Schulen die schädlichen Wirkungen des Gypsmodells und der streifen Abzeichnung bekannt. Im holländischen Genrebild z. B. bewirkt die Lehre und Auffassung von der Naturwahrheit eine große Beschränkung. Die große niederländische Kunst kannte eine solche nicht. Sie studirte fleißig. Dann schaltete und waltete sie freier und zeigte sich somit fähiger und lebendiger. Ein Hauptgebot des künstlerischen Kathedismus, behaupten wir, ist in Holland zu sehr zum einzigen Gebote gemacht worden. Kruens, Jordaeus, Snyders, Brouwer, Hals, Rembrandt, Dono, Jan Steen, Bouwerman, Hendelotter, oder wohnen wir nun unter die Großen greifen wollen, bis zu den jetzigen Meistern, sie können alle dazu dienen, um die „niederländische“ Tradition zu reguliren, wenn sie der Art ist, wie wir sie in dieser Ausstellung sahen. C. L.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Vorträge im Oesterreichischen Museum haben am 29. October unter großem Anzuge des Publikums wieder ihren Anfang genommen. Das diesjährige Programm lautet: Cusios Vuchter über Malstil, Prof. Conze über die Ausgrabungen auf Samothrake, Cusios Zig über die ätherische Materie bis zur Renaissance, Prof. Bäumer über römische Bilder, Reg.-Rath v. Halle über das englische Haus, Reg.-Rath Neumann über die Edelmetalle in Kunst, Industrie und Verkehr, Reg.-Rath Czerny über die technische Seite des norddeutschen Gewerbes, Prof. v. Höpfer über Cornelius, Prof. Frisch über die anatomischen Lehren des Trattato della pittura von Leonardo da Vinci, Cusios Lippmann über die Entwicklung und Gestaltung der Buch-Illustration vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Prof. Hauser über die wohnliche Einrichtung des antiken Hauses. Die Vorträge finden jeden Donnerstag Abend 7—8 Uhr statt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Fleischmann's permanente Ausstellung im Odeon zu München hat schon eine Anzahl von Kunstwerken von nicht weislich eminenter Bedeutung. So Deszegger's wackerhrodenes Bild des Landsturms, ein prächtiges Thierbild von Friedrich Holz, eine sehr bedeutende Landschaft aus dem Nachlasse von Eduard Schleich, Kurzbauer's köstliches Fest in Schwaben, einen Anstich in Schwaben von unserm Kleinmeister Anton Zeitl, ein sehr bedeutendes Bild von Fvrb. Hartmann, nebst vielen anderen Werken bekannter Münchener Meister wie Polanachi, Benczur, Gysis, Grünher, Max Schmid, Gabr. Mar, Bibl. Dietl, Katter etc. Später kamen ein paar ausgezeichnete Bilder von Praltl und Christian Mali, von denen namentlich das erstere, Schafe an einer vom Wildwasser abgerissenen Brücke, zu dem Besten gezählt werden muß, was der treisliche Künstler geschaffen, eine Regenlandschaft von wunderbarer koloristischer Wirkung von Stademann, ganz treisliche Marinen von Fylander und A. Achenbach, eine köstliche Scene aus Victor Scheffel's Elisebad von Grünher etc. und dormal sind es namentlich zwei Bilder von E. Mayer aus Graz und von Polanachi, welche die Aufmerksamkeit der Besucher besonders in Anspruch nehmen. Der Erstherr, dem Vortrage nach ein Schüler von Bibl. Dietl, brachte eine Gruppe von drei

*) In der holländischen Poesie steht einer ähnlichen Stimmung, die das sogenannte Verhantbesamijge, für andere Völker oft trivial Ersehnente liebt, noch das Pathos gegenüber, dessen fremde Macht oder die holländische Malerei abgeschüttelt hat. Es handelt sich hier natürlich nicht um die Ausnahmen, wie nochmals bemerkt werden mag.

Männern und einem jungen Mädchen im Cohnne des Begriffs der großen französischen Revolution. Während der eine von den Herren einen Brief vorliest, dessen Inhalt seinen Jern erregt und die beiden Anderen ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zuhören, schließt das blühende Mädchen in aller Gemüthsruhe ein Glas Wein. Auf Voland's Bild, das hinter dem Malerischen Bild an Schönheit des Colorits nicht zurückbleibt, wenn es auch in Bezug auf selbst noch ganz anderen Principien angeht, haben wir eine Gesellschaft aus der Stadt auf einem mit Oeu beleuchteten Schiffe über einen Fluß legen und den Künstler ein anspruchsloses Thema mit Geschmack behandeln.

B. Gr. Wiener Künstlerhaus. Die Ausstellungskommission der Wiener Künstlergenossenschaft hat die Anstellung durch einen Nachtrag bereichert. Einige sehr schätzenswerthe Leistungen feierte Gustav Wertheimer dazu bei. Das von ihm ausgeführte Porträt ist durch Frische der Auffassung und des Vortrages ausgezeichnet, zumal da er den Hintergrund noch nachträglich auf der Ausstellung selbst gemalt hat. So wurde aus der blauen Färbung, die zu unternahm behandelt war, als das man sie für Violett halten können, eine leichte stimmende Luft, die nimmermehr die Wirkung des Firmentes erkennen läßt. Die Uebertragung, die der Künstler auf diese Weise den Besuchern des Künstlerhauses bereitet, die sein Bild gesehn haben, und die heute wieder die Ausstellung besuchten, war keine geringe, aber durchaus angenehm. Auch zwei Bauertypen aus der Reichenauer Gegend zeigen, daß der Künstler mit Erfolg bestrift ist, zu genuiner Natur zurückzufahren, nachdem er nur zu lange im Reiche der lustigsten Phantasmagorien umhergestirbt ist. Carl Dachs folgt erstrebend den Spuren Obermüller's; auch er hat einen ganzen Saal für sich in Anspruch genommen und ungefähr fünfzig Landshofs-Scenen ausgestellt. Die Kritik hat mit vielen Lobreden nicht zu thun, und sollte Dachs auch von ihrem Strahle ebenso wenig beglückt sein, wie Obermüller, so laun sie ihm doch nur denken widmen, den sie seinem Vorgänger entgegenbringen mußte. Ein weiterer Saal ist mit Kunstbildern angefüllt; vieler hat nun die Kritik erst recht aus dem Wege zu geben, da es nicht ihre Aufgabe sein kann, einem Kaufmann die Preise zu verbotten oder ihm Anreizen zu ertheilen. Der betreffende Kunstbändler hat in Folge der schlechten Zeiten sein kostspieliges Lokal am Rärntner-Ring abgegeben, und sich nun gewissermaßen im Künstlerbaute etablirt. Dieser Vollen ist noch glänzlicher, schöner und billiger; man kann also nicht sagen, daß der Kunstbändler im Lücke wahr sei, wenn er das Künstlerhaus zu seiner Verkaufsstube erhebt. — Ein schlechter Dienst wurde Malart durch die Ausstellung einer unklaren und an sich nicht bedeutenden Farbenliste erwiesen. Der Katalog erläutert das „Farbenbild“ durch den Titel: „Der Riele Hagen führt den Sälgier in die Schucht.“ Wir erfahren also gültigerweise auf diese Art etwas Räheres über die graufige Geschichte, denn selbst erklären konnte sich die Stizze nicht. Malart ist sicher unerschuldigt daran, daß sein Name wieder einmal mißbraucht wird, weil vielleicht ein Kunstler, der früher mit aller Gewalt einen Malart haben mußte, es jetzt wegen der nöthig findet, denselben loszuschlagen. — Nentemazzo zeigt in einigen kleinen Thierbildern, was er bald profitirt hat, als er für einen Kunstbändler Schmitzin in Accord löunte. Er ist der ganze Schmitzin — nur in Wasser aufgelöst. Von Zettel Haurri wieder wohl zum zehnten Male eine unanrührende Stizze auf der Ausstellung; sie ist ein wahres Eitensstück zu den Malart'schen Riele Hagen, sowohl in Anlehnung der Qualität, als der Qualifikation des derzeitigen Besitzers. Rio, George-Waver und Felix haben je einen guten Studienkopf ausgestellt. Der Bildbauer Colenovic hat nicht angekratzt einen „Charakteristischen Kopf“, es wird bald seinen Wiener Künstler geben, der ihn nicht gemacht hätte. Diermal ist es George-Waver, der sich des beliebten Vortrages bemächtigt hat.

Kll. Die württembergische Staatsgalerie in Stuttgart hat von vier der hervorragenden neueren Maler, nämlich von A. Braith, F. Defregger, E. Kurybauer und F. von Tiesenhansen je ein Gemälde angekauft. Das von dem hochgeschätzten Thiermaler A. Braith, einem Württemberger, gemalte Bild, eine Heerde auf der Alm vom Gewitter überlagert, dürfte den meisten unserer Leser bekannt sein, da es auf der Wiener Weltausstellung glänzte, außerdem aber bereits

Gegenstand von dem Künstler schon öfter gemalt wurde. Nicht nur in der Komposition und Zeichnung, auch in dem prachtvollen und naturwahren Colorit, welches uns die herrlichen Thiere der Alpen in ihren intensiv gefärbten glatten, glänzenden Fellen mit flotten Büschelstrichen vor Augen zu stellen weilt, ist das Bild eine meisterhafte Leistung. Defregger's „Der verwundete Jäger“ betieutes Gemälde ist, wenn wir nicht trücht sind, das erste Bild, welches dieser schnell verblüht gewordene Künstler überhaupt gemalt hat, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn dasselbe nicht die gleiche Bezeichnung trägt, wie dessen sonstige Schöpfungen und namentlich in der Komposition etwas getrübt erscheint. Dennoch läßt sich das Bild bereits dem Meister an in der ungemein lebendigen, charakteristischen Zeichnung der Nebengeggen seiner Figuren und in der sicheren Technik, die sich ohne Zaudern jeder kräftigen schlichten Farben bedient, welche allein der Wiedergerade des tauben, weiterbarten Lebens im Zobrige angemessen sind. Nur um einen Grad vielleicht ist der Ton seines Colorits noch zu trüb, und damit die bängliche Stimmung, welche die Darstellung in uns erregt, zu sehr gesteigert. Die Scene ist nämlich folgende: einer jungen tiroler Frau, die eben damit beschäftigt ist, ihr Jüngstes zu baden, während ihre beiden andern Kinder sie umgeben, bringt der älteste Knabe, begleitet von den beiden Jagdbunden, zugleich mit dem Gewehr des Vaters die Kunde, daß dieser auf der Jagd verunglückt sei. Bereits sieht man auch durch die geöffnete Thür denselben mit verbundenem, blutigem Kopfe, und von zwei anderen Männern halb getragen, ankommen. Bei seinem Anblick weicht der jungen Frau das Blut aus dem Gesichte und das Wort erschallt ihr auf der Lippe, nur mechanisch hält sie noch das badende Kind, das in barmherziger Unselbsterhaltung weiter spielt. Die Gruppe der Frau mit den Kindern ist vortheilhaft, während diejenige der Männer etwas matt und nicht von derselben packenden Wirkung ist, auch an andere ähnliche Darstellungen erinnert. E. Kurybauer's allerliebstes Genrebild, das uns einen alten Bauern mit der Pfeife im Munde am Ofen hinter dem Tische stehend zeigt, wie er seine Entel beaufichtigt, wird ganz bingenommen sich um „das erste Bilderbuch“ drängen, gewinnt in seiner herrlichen Realistik gewiß Bezeichnung und festset den Kunstkenner durch die vollendete Technik und das liebevolle Eingehen in's Detail. — Entlich bleibt noch zu betradien des vortrefflichen Marinemalers F. von Tiesenhansen „Strand auf der Ostie“. Die Darstellung verlegt uns in die Nähe eines Stranbootes, welcher den Sammelplatz einer großen Zahl von Segelbooten bildet. Es ist Abend, die Fähergrößen ist in leichten Duft gehüllt, aus welchem bunte Signallichter hervorleuchten. Die Schiffe, welche zum Theil orangefarbene Segel führen, liegen meistens schon vor Anker, nur wenige bewegen sich noch in der See, deren leicht bewegte Fläche in wuubedarem Glanze den farbigen Abendhimmel wiederleuchten. Dieser Welt, in Oel und Kobaltweiß schimmernde Spiegel des Wassers ist lammend dem darüber schwebenden Duft mit großer Virtuosität durch die einfachsten Mittel vor uns hingeaubert, aber auch alles Uebrige zeigt ein Studium, und eine Kenntniß der betreffenden Ercheinungen in der Natur, sowie eine Sicherheit in der Wiedergerade, wie nur wenige Künstler sie in gleichem Grade besitzen. Da die Stuttgarter Galerie an Marinemalern ebenbürtig Mangel hat, so ist diese neue Erweiterung in doppeltem Grade willkommen.

Δ Württembergischer Kunstverein. Heute muß ich vor Allem des Neapolitaners Scitti granobles Bild, Bestattung des Timoleon, erwähnen. Schon in einem früheren Bilde „Pindaros bei den olympischen Spielen“, hatte der Künstler eine ungewöhnlich große Anzahl von Personen zur Darstellung gebracht, diebeilen aber im Allgemeinen dem Beschauer in einem halbweg geschlossenen Raume vorgeführt und näher gerückt. Schon damals hatte er keine Virtuosität gezeigt, eine Massenverwirrung wenigstens theilweise vorzubeugen, indem er einen Bild auf die vom Publikum beleuchtete Reimboden tau ließ. In seinem zur Zeit hier ausgestellt Bild verlegte er nun mit launenswerther Kühnheit den Schwerpunkt seiner Wirkung nicht etwa in eine Anzahl unter sich in Verbindung gebrachter Gruppen des Vor- und Mittelgrundes, sondern geradezu in die Darstellung einer Menschenmenge, welche nach Tausenden zählt. Wir bilden von der Höhe, auf die der Priester den Schreitbauken bereiten, über den weiten Platz zu unsern Füßen, den Tempel und andere Bauten umgeben, und die lange Straße

hin, auf der der Reichenzug mit dem goldenen Pompe nah, zu sehen, welcher der Freiheit seiner Vaterstadt steht das Leben seines einzigen Bruders zum Opfer brachte. Und der weite Platz, die sich langgestreckte, die Verbalten und Treppen aller angrenzenden Gebäude sind mit Menschen bedeckt, die herbeiströmten, Keribus dethem Pilger die letzte Ehre zu erweisen. Keine Schilderung vermag eine deutliche Vorstellung von dem bunten Gewimmel zu geben, das alle zufälligen Erhebungen des Terrain's erkennen läßt, während auf steilem Terrain Kopf an Kopf wie aus dem Vercere hervorragt. Es ist noch von keinem Künstler ein ähnlicher Versuch gemacht worden, und was noch mehr, er gelang in der überströmendsten Weise. Die Läubung ist eine so vollkommene, daß man jeden Augenblick die Wasser in Fluß kommen zu sehen glaubt. Und mit welchem Verständnis des Kosmos, der Gestalte wie der architektonischen Einzelheiten muß ein Künstler wie Ciuti angegriffen sein, um ein so riesiges Werk in so sonnenreicher und wahrhaft wissenschaftlicher Weise durchzuführen, wie er es gethan! Wie charakteristisch sind die Priester und die Verwandten des Verstorbenen, die den Festzug umgeben, wie lebendig die Gruppen der hübschen Frauen und Mädchen, die sich den farbenreichen Zug beobachten! — Herrn Kautbach brachte ein trefflich gemaltes, aber ganz unverhältnißmäßiges Bild, ein junges Mädchen, das einer alten Frau ergähnend gegenüber sitzt. Die Figuren allein sind eben nicht interessant genug, um den Beschauer zu fesseln. Wunsch's Mater auf der Substanz, der ein Bauernmädchen zurechtendend Grub zu Gesichts, ist, mit welchem Verständnis durchgeführt, doch kann der schon so verstandene Stoff kaum mehr interessieren. Ist denn das Leben gar so arm an für den Maler brauchbaren Motiven? Giltstücker in der Wahl seines Stoffes war Oskar Kadner mit seinen fahrenden Schülern aus der Reformationszeit. Er malte mit Geschick ein Bild Kulturgeschichte, das auch ein Paar in derselben anzeigt. Louis Braun war durch den vor recht kräftige seine Bilder voll Leben, einen Abschied auf der Alm und eine Entsehung in Pommern, vertreten, und Reusbacher durch ein köstliches, mit typischem Pinsel gemaltes Kinderbildchen. Ein Mädchen hat ein Glas Bier heimgehoben gehabt und hat nun den dürftigen Bruder abzuwehren, den nach einem Schluß gefaßt. Von C. Mali waren eine Schof- und eine Kinderbeerdigung, zwei höchst verständliche Bilder ausgeführt, wie denn fast jede neue Arbeit dieses fleißigen Künstlers einen Fortschritt bezeugt. Seeger's Entwurfzimmer eines Gelehrten im Nöblichlein ließ bezaubern, daß der tüchtige Künstler durch seine Lehrbühnenheit an der Akademie und Kunstgewerbeschule der Staffelei so viel entgegen wird. — Von den Wandstücken möchte ich jetzt die Barne am Rain von Phil. Koch nennen, die von eingebendem Studium der alten Niederländer zeugt und für den seinen Anordnungen des beherrschenden Künstlers spricht. Von höchst anmutiger Wirkung war Ulric's Partie aus der Kammer, bedeutend wie alle Bilder Josef Hader's dessen Altarstücke mit der Trifftwand und Alausche mit dem Dachstein. Auch an Wandstücken war kein Mangel, es hatten deren in verschiedenen Aufstufungswelten Rud. Heuberger, A. Müller-Spänge und Klabender gebräut; den Preis dafür verdiente ohne Zweifel der letztgenannte Künstler. Außerdem wären noch verständliche Arbeiten von G. Heinel (Partie bei Friedrichshafen), Rob. Schleich und Phil. Herzmann (kleine am arrangierte Bilder) zu nennen. Alles Lob endlich verdiente eine lebensvolle männliche Büste des trefflichen Anton Heg.

—v.— Das häßliche Plafond in Leipzig gelangte vor kurzem in den Besitz eines atonalenischen Freizeitspielers, das die Aufmerksamkeit der Kunstler schon mehrfach in Anspruch genommen. Es stellt den Erzengel Michael dar, in reich verzierter Ornamentik, die Finte in die Hüfte geklemmt, das Schwert in der Rechten gefasst, mit dem Drachen zu Füßen; im Hintergrund eine felsige, von der See begängte Landschaft. Unkränzlich befand sich das Bild in der Familienkapelle der Quatier im Dom zu Droieo, bei einem Umbau der Kapelle wurde es ausgelöst und in dem Palaß der Familie in derselben Stadt untergebracht, wo es Peter Cornicus 1812 entdeckte. Einige Stellen des Bildes sind von ihm reparirt (s. Passavant, Leben Rafael's, I. 502). Offenbar ist das Gemälde umbröhen Ursprungs, und zwar, allem Anschein nach, ein Werk aus der Schule Pergino's. Crowe und Cavallole (Gesch. der K. II. IV, 172 u. 359) halten es für eine Arbeit des Gufebio di San Giorgio, eines Schülers von Pergino.

Mändler (in Purdbard's Ciceroe, p. 845) hatte es beschriftet durch die Worte dem Gignordil zugeschrieben. Das verwehrt, in allen wesentlichen Theilen vorzüglich erhaltene Bild, das dem Wunschen von Herrn Dr. Conrad Fischer zum Geschenk gemacht wurde, ist unteres Wissen in Deutschland das erste, in einer öffentlichen Sammlung aufgestellte Werk dieser Art.

Vermischte Nachrichten.

* Der Bau der Akademie der Wissenschaften in Athen ist soweit vorgeschritten, daß an die flüsterliche Ausnutzung gedacht werden kann. Für das Hauptgebäude des Mittelbaus hat der Bildhauer Drossis einen vorzüglichsten Entwurf gemacht und die Ausführung bereits in Angriff genommen. Die Komposition stellt einen hellenischen Apollon dar. Prof. Jilker, bekanntlich ein Schüler Hansen's, welcher nach dessen Plänen den Bau in Athen leitet, war kürzlich in Wien anwesend, um an den Verhandlungen über die materielle Ausschmückung des Inneren Theil zu nehmen. Die schönsten Entwürfe Hr. Orienterli's, den Besuchern der Weltausstellung in regerem Interesse vorgeführt, gelangten zur definitiven Annahme von Seiten des Gründers der Akademie, des kaiserlichen Prinzen v. Sina, welcher den ganzen Bau aus eigenen Mitteln bestellt und nun auch für dessen würdige flüsterliche Ausschmückung Sorge trägt. Die Stoffe zu Orienterli's Kompositionen sind ebenfalls der hellenischen Mythologie entnommen.

Die Ausstellung von Veubry's Malereien für die große Oper in Paris leidet einen neuen Beweis von dem regen Interesse der Franzosen an den Werken der bitenden Kunst. Die eingegangenen Eintrittsgelder zu der kürzlich geschlossenen Ausstellung haben den Betrag von nicht weniger als 42,262 Franken ergeben.

Vom Kunstmarkt.

Leipzig. Von C. G. Boerner wurde jedoch der zweite Auktionskatalog für diesen Herbst ausgegeben. Demgemäß kommt am 7. December eine mannichfaltige, schöne Sammlung von Stichen und Radirungen aller Meister aus Berliner Privatbesitz zur Versteigerung. In diese schließt sich ein an Seiten reiches Werk des trefflichen Portraitschneiders J. F. Hanke. Weiter folgen Radirungen von C. W. E. Dietrich und Jagdstücke von Widinger; eine Zusammenstellung seiner aller Schwarzkunstblätter bildet den Schluß des Katalogs. Deutsche, englische und holländische Stecher sind hier gleichmäßig vertreten, unter anderem mit vielen interessanten Portraits von Fürsten, Staatsmännern, Gelehrten, und vorzüglich Künstlern.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung am 7. December 1874. Eine gewählte Privatsammlung von Kupferstichen und Radirungen, ein Werk des Portraitstechers J. F. Hanke, Radirungen von C. W. E. Dietrich, Jagdstücke von J. E. Ridinger, eine Sammlung von Schwarzkunstblättern. 1816 Nummern.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. 10. Heft.

Die nationale Schmelzindustrie auf der Wiener Weltausstellung. II. von Alb. Hg. — Gefaß von Hans Bröamer. Facsimile. — Moderne: Altar, Grabmal, Zimmerofen, Polstermöbel, Glasgefäße, Wandspiegel.

Das Kunsthandwerk. 2. Heft.

Heim, Schild und Nannarten aus dem histor. Museum in Dresden; Wandkerrnahmen a. d. k. Museum in Berlin; Glitter am Salzhaus zu Frankfurt a. M.; Zunftschilde a. d. Nationalmuseum zu München; Schmuckarbeiten aus der Reichsbovina; emailirte Kanne a. d. Minoloffchen Sammlung.

Mittheilungen der Österr. Centralcommission. Suppl. 3. u. 4. Heft.

Aquileus. — Zweiter Bericht über die Kunstthätigkeit in der Helligkreuz. Von W. Neumann. — Einzel Kunstwerke der

St. Jakobskirche zu Leutschau. Von Prof. V. Myskovsky. (Mit 3 Holzschnitten und 2 Tafeln.) — Ein romantisches Taufbecken in Bosen. Von J. Gradl. (1 Holzschnitt.) — Die Eglnauer und ihre Grabsteine. Von Dr. Ernst Hartmann-Frauenzshuld. (Mit 1 Holzschnitt.) — Donatello, seine Zeit und Schule. Von Dr. Semper. (Schluss mit 1 Tafel.) — Ueber Haus- und Hofmarken besonders in den österreichischen Alpenländern. Von Dr. F. Hwof. — Aus alten Reisebeschreibungen. Von Dr. A. Hg. — Die Kunst der Gothen. Von Dr. Henzelemaun. (Mit 17 Illustrationen.) — Archäologischer Reisebericht durch Kärnten. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Tafeln und 10 Holzschnitten.) — Beiträge zur archaischen Fundchronik Böhmens. Der Südwestteil bei Hradec in Böhmen. Von Dr. Földisch. — Zur Literatur der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte. Von J. A. Messmer. — Scriptum super specialium. Von Dr. Lind.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Suppl. 5. u. 6. Heft.

Die neuesten archäologischen Funde in der Umgebung von Mautern. Von Adalbert Dengel. — Die römische Villa zu Reznai in Steiermark. Von Prof. Friedr. Piechler. (Mit 1 Tafel.) — Die Bedeutung der St. Eligius-Legende für die Kunstgeschichte. Von Dr. A. Hg. — Untersuchungen über Werke der Renaissance- und Barockkunst in Grätz. Von A. Hg. — Ein Wälschgrün-Wälschlerseher Denkmal im Franciscanerkloster zu Grätz. Von Leopold Beckh-Widmannstetter. — Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhun-

derts in der Eisenburger Gespanschaft. Entdeckt und besprochen von Dr. Florian Komar. (Mit 5 Tafeln und 1 Holzschnitt.) — Schmeldelehrsatz Leubner. Von J. Gradl. (Mit 3 Holzschnitten.) — Archäologische Reise-Notizen. II. Tirol. Von Dr. Karl Lind. (Mit 3 Tafeln, 6 Holzschnitten.) — Einige Gegenstände der sogaarischen Amateur-Ansammlung auf der Wr. Weltausstellung. Besprochen von Dr. Em. Henzelemaun. (Mit 11 Illustrationen.) — Die römischen Wehrtascher von Lienz. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die Siegel der steierischen Abteien und Convente des Mittelalters. Von Dr. Arnold Lasehn. (Mit 27 Holzschnitten, Schluss.) — Restaurationsbericht. Von Dr. K. Lind. — Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters, so wie der Renaissance. Von Dr. Hermann Müller und Dr. Mothes. — Ueber das grösste deutsche Wappenstein, genannt „der neue Siebmacher“. Von Dr. Ernst Hartmann-Frauenzshuld. — Der XIV. Band der Schriften des Alterthums-Vereins in Wien. — Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa. Dr. Ludwig Haynald. Von Dr. Henzelemaun. — Bau und Ehrlichkeit der deutschen Berge in Mitteleuropa, mit Beziehung auf Ober-Oesterreich. Von J. N. Cori. — Nachtrags-Notiz zu Sava's österreichischen Fürstensegeln.

Berichtigung.

In No. 5 b. Bl., Sp. 72, Zeile 21 v. u. liess: Gruittretuln statt Gruittretuln.

Inzerate.

In **Friedr. Bruckmann's** Verlag in **München** und **Berlin** ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

**KARL ROTTMANN'S
ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN.**

AL FRESCO AUSGEFÜHRT IN DEN ARKADEN DES KÖNIGL. HOFGARTENS ZU MÜNCHEN.

— Ausgabe in Aquarell-Farbendruck. —

1. Lieferung: Tivoli. — Taormina. — Seylla und Charybdis.

Mitte December erscheint:

2. Lieferung: Terracina. — Reggio. — Cyclopfelsen.

Bildgrösse 33:26 Centimeter. Preis jeder Lieferung 10 Thlr.; einzelne Blätter 4 Thlr.

Die Sammlung wird 28 Blätter umfassen; in jedem Jahre erscheinen 2 Lieferungen mit je 3 Bl.

Schon oft war der Wunsch laut geworden, dass die herrlichen Bilder ROTTMANN'S in farbigen Nachbildungen vervielfältigt werden möchten, damit man auch anderswo, als an dem Orte ihrer Aufstellung, ihre hohe Schönheit ganz und voll geniessen könne. Das Erscheinen der Hildebrand'schen Aquarelle in lithographischem Farbendruck, ausgeführt durch die lithogr. Anstalt von R. Steinbock in Berlin, welche bis zur vollendeten Täuschung den Eindruck der Originale wiedergaben, liess von Neuem die ausserordentlichen Eigenschaften dieses Nachbildungsverfahrens erkennen und machte den Wunsch rege, auch die Rottmann'schen berühmten Bilder auf diese Weise in ihrer ganzen Illusion der Farbe vervielfältigt und so auch dem Fernlebenden zugänglich gemacht zu sehen.

Nachdem wir schon vor zwei Jahren die Originalcartons zu Rottmann's italienischen Fresken photographisch veröffentlicht hatten, unternahm wir es nun, die italienischen Landschaften unter den Arkaden und die griechischen in der neuen Pinaekothek zu München in chromolithographischem Drucke herzustellen und haben mit der technischen Ausführung die oben genannte Anstalt des Herrn R. Steinbock in Berlin betraut. — Nach seiner Vollendung wird dieser Bildercyclus ein Prachtwerk bilden, welches sowohl an äusserer Glanz wie innerem künstlerischen Werthe Alles überrufen wird, was die nachbildende Kunst in Deutschland in dieser Art bis jetzt erzeugt hat. (12)

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Berner.

Montag, den 7. December 1874:

Gewählte Kupferstiche aus Privatbesitz, — Portraits von J. F. Bause, — Radirungen von C. W. E. Dietrich, — Jagdstücke von J. E. Ridinger, — eine reiche Sammlung vorzüglicher Schwarzkunstblätter. (13)

Cataloge gratis und franco von der Kunsthandlung von C. G. Berner in Leipzig.

Zu kaufen gesucht wird: (14)
Sandrar, Teutsche Akademie.
L'Art pour tous. Aeltere Jahrgänge und ganze Suiten.
Franco-Offerten an die Exped. d. Bl.

**Drugulin's
Leipziger Kunst-Auktion LVIII**

Montag, den 30. November,
mehrere gewählte Privatsammlungen von

Kupferstichen,
wobei reiche Werke von **Bause, Schmidt und Wille, galante Blätter, interessante Portraits, schöne und seltene Radirungen** etc.

Kataloge gratis durch die bekanntesten Buch- und Kunsthandlungen, oder franco gegen franco von (10)

W. Drugulin
in Leipzig.

Verlag von **E. A. SEEMANN**
in Leipzig.

**Geschichte
der
Architektur.**

Von
Prof. Dr. **Wilhelm Lübke.**

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Imp.-Lex.-8.

2 Bde. broch. 6¹/₂ Thlr.; eleg. geb. 7¹/₂ Thlr.

von an Dr. G. v. Egidio
(Wien, Uebernahme. 25)
od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Königsdr. 3)
zu richten.

4. December.



à 2½ Sgr. für die drei
Mal gespartene Zeillette
werden von jeder Puch-
und Buchbindung an-
genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, sehr Nützlich am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Ltr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verhältnissen.

Inhalt: Gustave Deloye. — Kunstkritiken: Venedig, Der Tempel der Nile Sibona; Kunst, Das alteägyptische Theatergebäude. — N. Zeitsung 1. — Die Wiener Künstlerzweigschaft. — Der Österreichische Kunstverein. — Ein Vorschlag zur Berliner Kunstausstellung. — Neubau der Wienerer Akademie. — Ein Wärtel geschrieben. — Anzeiger.

Gustave Deloye.

Es giebt nur ein Atelier in Wien, das sich an Pracht und Geschmack der Ausschmückung mit dem Maffart's messen kann: das des jungen französischen Bildhauers Gustave Deloye, dem wir heute einen kurzen Besuch widmen wollen. Ehe wir uns im Atelier umsehen, seien wir einige Worte gestalter, die den Künstler Ihrem größeren Leserkreise vorstellen sollen.

Deloye ist eine Erfindung unseres Weltausstellungs-Barons Schwarz, der ihn aus Paris mitbrachte, damit er behilflich sei bei der künstlerischen Decorierung des Ausstellungs-palastes. Die ersten Arbeiten des jungen Franzosen, die in Wien bekannt wurden, fanden Beifall und brachten ihm mehrere Bestellungen ein, die ihn vor der Hand hinderten, in seine Heimath zurückzulehren. Jede weitere Leistung erwarb ihm neue Freunde und neue Bestellungen; jetzt ist er ein vogus und mit Arbeiten so überhäuft, daß er wohl für immer an Wien gefesselt bleiben wird. Zu klagen ist darüber gewiß nicht; denn schon hat sich die Kühnheit und der geniale Schwung auch anderen unserer Künstler mitgetheilt, und sicher ist es z. B., daß eines der bemerkenswerthe Talente unter den Wiener Bildhauern, das Victor Tilgner's, erst durch den Einfluß Deloye's zum vollen Durchbruch gelangt ist. Noch in anderer Beziehung kann die reiche Thätigkeit Deloye's für Wien von entscheidender Wichtigkeit werden. Gerade jetzt werden darüber Beratungen gepflogen, durch welche Mittel der darniederliegenden heimischen Bronzindustrie aufgeholfen werden könnte. Alle rein wirtschaftlichen und finanziellen Fragen bei Seite lassend, kann man wohl sagen,

daß gute, geschmackvolle, mit einem Worte künstlerische Muster nicht das unwichtigste Mittel bilden würden, den Bronglen im Publikum zahlreiche Freunde und großen Absatz zu erwerben. Deloye's Hauptstärke beruht aber, trotz seiner zahlreichen monumentalen Arbeiten, in der plastischen Klein Kunst, in dieser hat er einen Geschmack, eine geniale Mannigfaltigkeit entwickelt, wie sie bisher bei uns nicht zu finden waren. Er hat u. A. für den Silberfabrikanten Kleinofsch eine Reihe von Tafelaufsätzen und dergl. entworfen, die zum Schönsten gehören, was seit den Zeiten der Renaissance geschaffen wurde.

Deloye hat sein Atelier im Palais Vichtenstein in der Hofbau, in demselben Gebäude, in welchem die berühmte Vichtensteingalerie untergebracht ist. Der kunstsinige Fürst ist sein Mäcen und hat ihm diesen Raum zur Verfügung gestellt, nachdem das frühere Atelier des Künstlers, ein Pavillon in dem das Palais umgebenden Garten, nothwendiger Neubauten halber dem Erdboden hat gleich gemacht werden müssen. Wie bereits erwähnt, ist das Atelier prunkhaft decorirt. Prachtvolle persische und türkische Teppiche verkleiden die Wände, den Fußboden, die Decke; Waffen, seltene Pflanzen, reichgeschmückte alte Schränke, Tische, Stühle, Büren- und Tigerfelle, ausgezeichnete Gemälde, antike und moderne Bildwerke, Bronzen und tausend Kuriositäten, „objets d'art“ bilden die seltsame, blendende Einrichtung des Raumes. In diesem Sautuarium lebt und webt das kleine, etwa 26 jährige Männchen, mit seinem immer verzüglich strahlenden Gesichte, mit seiner heftigen Gestikulation, seinen süßen und schwungvollen Bewegungen, und mit seiner selbstgerollten, unaufhörlich dampfenden Cigarette — ein ganzer Franzose; Deutsch versteht er natürlich noch kein

Wort. In der Vorhalle hämmern und feilen seine Arbeiter an den großen Marmorblöcken herum; diese, ausnahmsweise keine Italiener, sondern biedere Deutsche, haben im Umgang mit Deloys das französische schon erlernt; wenn sie es sprechen, plagen sie sich eheulich dabei, aber sie sprechen es doch schon. Da haben Sie einen kleinen Beitrag zur Völkerpsychologie.

Von Deloys's Arbeiten fällt uns zunächst das Modell einer Amphitrite in's Auge, die vor wenigen Tagen erst an einem Viadukt der Staatsbahn bei dem Bahnhofs in Pest enthüllt wurde. Viel Rühmliches ist dieser 5' hohen Statue nicht nachzusagen; freilich hatte man beliebt, den Künstler zu einer Proforcezagd einzuladen. Es klingt fast unglauublich, daß von einem Bildhauer verlangt wurde, er solle in einem Zeitraum von fünf Wochen drei Skizzen und ein Modell vorlegen, die kolossale Statue in hartem Stein ausführen und an Ort und Stelle aufstellen lassen! Deloys hat das Kunststück fertig gebracht, allein er thäte wohl daran, an dem Sockel der Amphitrite durch eine Gedenktafel die Geschichte dieses Kunststückes der Mit- und Nachwelt zu erzählen, um so auf mildernde Umstände zu plaidiren. Viel freier zeigt sich sein künstlerischer Geist in den für den Eigenguß bestimmten, lebensgroßen Modellen zweier florentinischer Jünglinge, die den Wintergarten des Fürsten Liechtenstein auf Schloß Eszrag zu zieren bestimmt sind, und die in der Eisengießerei des Fürsten zu Adamsthal gegossen werden sollen. Sie sind ernst und streng komponirt und haben den etwas herben, aber großartigen Charakter, der den Werken der Frührenaissance eigen ist. Deloys komponirt überhaupt dickrot und silboll, und von jeder Skizze ist es auf den ersten Blick herabzulesen, für welches Material sie entworfen wurde. Von großem Reize sind auch vier mächtige Gartenvasen, die jetzt in Marmor ausgeführt werden, und die in dem Liechtensteingarten aufgestellt werden sollen. Sie zeigen in den Frucht- und Blumensträngen, die sie umkränzen, sowie in ihrer ornamental-figuralen Ausschmückung den feinen dekorativen Geschmack des Künstlers in glücklichstem Lichte. Mehrere Porträtskizzen, alle von jeßelnder Charakteristik und löhner Behandlung, will ich nur kurz erwähnen, um gleich auf einige Stücke hinzuweisen, die den erschèpfeudsten Begriff von Deloys's Begabung zu liefern im Stande sind. Das sind zwölf ovale Medaillons, von einer Höhe von je ungefähr 1 1/2', die mit Basreliefs bedekt sind, zu welchen die Mythen der Liebe und des Liebes die Vorwürfe lieferten. Die Medaillons sollen in Bronze gegossen werden und haben die Bestimmung, an den Füllungen einer glanzvollen Möbelgarnitur, insbesondere an den Thüren der Schränke, Kasten und Kreuzeben angebracht zu werden. Das werden nun Leistungen werden, zu welchen sich der Bronzeuß in der That beglückwünschen kann. Die Kompositionen

sind von einer löstlichen Zartheit und Liebenswürdigkeit; man kann sich nichts Bezaundereres denken, als diese überaus anmutigen Darstellungen der Liebesgötter mit ihrer Umgebung. Deloys wird von manchem Wiener Bildhauer in der Erfassung monumentaler Aufgaben erreicht, ja übertroffen, aber mit diesen seinen Leistungen auf dem Gebiete der plastischen Kleinkunst steht er einzig da bei uns. Auf das Glänzende thut dies auch noch ein Kästchen dar, das er im Auftrage des Hofgraveurs Zauner entworfen hat. Die zu diesem Zwecke modellirten kleinen Reliefs sollen in Stein geschnitten und auf den dunklen Grund eines Halbedelsteines aufgelegt werden. Das Kästchen ist zu einem Hochzeitgeschenke bestimmt, und damit ist der Ideenkreis für seine plastische Ausschmückung, die ebenfalls in Bronze gegossen werden soll, klar vorgezeichnet. Den Deckel krönt eine graziose Darstellung von Amor und Psyche, in runder Arbeit, und an den vier Ecken thronen vier weibliche Gestalten, mit verschiedenen Attributen, um die verschiedenen Arten der Lieb' und Treu' zu versinnlichen. Die Abstufungen des Kästchens sind durch Perlenchnüre, Ohrenaugen, Vorberstäbe und Ruthenbündel markirt, — das Ganze wird ein außerordentliches Werk der Kleinkunst und der Kunstindustrie werden.

Als Curiosium erwähne ich noch eine eigenthümliche Atelierjerde: eine nackte Porträtstatue der berühmigten Cora Pearl in carrarischem Marmor. Sie wurde in Paris auf Bestellung des Prinzen Jérôme Napoleon angefertigt, — aber das war vor dem Krach, d. h. vor Sedan. Ob die Statue nun doch noch einmal abgeholt werden wird, wer vermöchte das zu sagen?

Salvian Grollier.

Kunstliteratur.

Der Tempel der Athena Nike, kunstkritisch beleuchtet von J. Prestel. Mainz 1873. 8.

Die architektonische Seite dieses Monumentes ist im Vergleiche mit dem plastischen Schmucke desselben etwas vernachlässigt geblieben. Man behandelte meist die Architektur nur so nebenher, obgleich es auf der Hand lag, daß eine kritische Betrachtung der Architekturformen, wenn nicht mehr gesicherte, so doch ebenso feste Anhaltspunkte für die Datirung des ganzen Werkes abgeben mußte. Diese Lücke in der wissenschaftlichen Forschung war um so fühlbarer, je verschiedener die Ansichten sind, die sich aus der anschließlichen Betrachtung der plastischen Theile ergeben haben.

Der Verfasser vorliegender Arbeit hat dieses Bedürfnis erkannt, und wenn er auch jede an dem Werke vertretene Kunstthätigkeit einer Erörterung unterwirft, so war doch sein Hauptaugenmerk auf die Architektur gerichtet, wie auch in dem, was zu deren Charakterbil-

beigetragen wird, das einzige Verdienst des Buches beſteht.

Der Stoff iſt nach den drei bildenden Künſten zerlegt: ein Kapitel wird der Architektur, ein zweites den Skulpturen des Frieſes und der Baluſtrade gewidmet, in einem dritten werden Vermuthungen über das Polychronie aufgeſtellt; vorangeſchickt ſind Notizen über das Geſchichtliche des Heiligthums und den Stand der Forſchung, den Schluß bildet ein Anhang über das „einſtige Lebensbild“, d. h. das Bild, welches der Tempel dereiſt in ſeiner vollſtändigen Ausrüſtung darbot. Beigegeben ſind 3 Tafeln architektoniſcher Zeichnungen.

Ih kann die Kritik Preſtel's über den Werth unſerer Nachrichten und der hiſtor über die Entſtehungszeit aufgeſtellten Theſen nicht von Befangenheit freiſprechen. Die allgemeinen Notizen, die ſich auf eine Veränderung der ſüdlichen Burgſeite durch Kimon beziehen, reichen gewiß nicht aus, das Datum des Heiligthums ſicher zu ſtellen, aber ſie ſind geeignet, die Entſtehung deſſelben in Folge der damals vorgenommenen Verſchönerungen wahrſcheinlich zu machen. Dieſe Wahrſcheinlichkeit wird erhöht dadurch, daß der Tempel, der zwar nicht ſeiner Größe, wohl aber ſeiner topographiſchen Lage, ſowie ſeiner religiös-politiſchen Weihe nach nicht ſo unbedeutend war, wie der Verfaſſer will, unter den Werken der Perikliſchen Verwaltung nicht angeführt wird. Und dieſe Wahrſcheinlichkeit bleibt ein für alle Mal beſtehen, ſo lange nicht erwieſen iſt, daß ſowohl die architektoniſchen als auch die plaſtiſchen Theile des Monumentes im Widerspruch ſtehen mit dem Kunſtcharakter jener Zeit.

Hat uns nun aber der Verfaſſer im Laufe ſeiner Arbeit irgend welche methodiſche Ausführung oder doch wenigſtens einige klare Winke über den Charakter der attiſchen Architektur und Plaſtik zu den Zeiten des Kimon im Gegenſatz zu denen des Perikles gegeben? Hat er uns auf beiden Gebieten Beispiele gewieſen, die uns die Stilſtufen dieſer Künſte zu Athen in dem Zeitraum von ungefähr 468—445, anderſeits in dem von 445—425 v. Chr. ſo klar aufdeckt, daß wir aus ſtilliſtiſchen Gründen das in Frage ſtehende Monument der Perikliſchen, nicht der Kimoniſchen Zeit zuertheilen müßten? Wer eine ſo ſchwierige Frage erörtern und löſen wollte, müßte uns vor allem einen weit reicheren monumentalen und wiſſenſchaftlichen Apparat vorführen, als dieſer der Verfaſſer gethan hat, müßte in die geheimnißvollen Tiefen der Entwidlung des Stils auf attiſchem Boden in dem Zeitraum von vier Decennien eindringen, was nicht Jedermanns Sache. Da genügt nicht' allgemeines Raiſonnement, ſondern betraf es des forſamſten Detailſtudiums.

Die Aufgabe, welche ſich der Verfaſſer gewählt, war äufferſt dankbar; aber er hat ſie nicht befriedigend

geleſt, ſondern hat nur gezeigt, daß er für Kritik der Architekturformen Talent beſitzt, welchem jedoch die zur Sicherung eines Reſultates nöthige methodiſche Schulung abgeht. Mich wenigſtens hat die Würdigung, welche Preſtel von der Architektur gelebt, gerade zu der entgegengeſetzten Anſicht hinübergeleitet, nämlich daß der Tempel nicht eine mit dem Cretheion gleichzeitige Stilſtit an ſich trage, ſondern ein weniger entwickeltes, härteres Formenſyſtem. Man leſe nur Preſtel's kritiſche Beleuchtung, um dieſer Differenzen ſich recht bewußt zu werden! Es ſcheint mir eine unverzeihliche Flüchtigkeit, in einer Monographie, die ſich zum Ziele geſetzt hat, rein auf Grund der Stilſtit einem Kunſtwerke zeitlich ſo enge Grenzen zu ſetzen, den Vergleich mit den nächſt ſtehenden Monumenten nur oberflächlich anzuwenden, ſtatt ihn ſowohl ſelbſt durchzuführen, als inbeſondere dem Leſer vor Augen zu ſtellen. Scheute man eine eingehende Detailbehandlung — es gilt dies auch für die Skulpturen, in deren Beleuchtung neben breiter Darlegung äſthetiſcher Prinzipien die formelle Analyſe einen kümmerlichen Antheil erhalten hat, — dann wäre die Arbeit beſſer unterblieben, es müßte denn ſein, daß auch dieſe als Verdienſt gelten dürfte, das Verlangen nach einer methodiſchen und den heutigen Anforderungen entſprechenden Monographie erregt zu haben.

Unter den Vermuthungen über das Polychronie ſinde ich die Angabe, daß Pireiſos (Piracilos), genannt Khypparographos, ſich den Beinamen des „Kothmalers“ erworben hätte. Wie der Verfaſſer zu einer ſolchen Ueberſetzung des Beinamens gelangt iſt und was er ſich dabei gedacht, ſieht mir unergründet. — Verleget ſind zahlreiche Schreibfehler in der Wiedergabe griechiſcher Wörter — wir begegnen einem Akhybiades, ſindes Karlythen, Otkupladien — und Text (vgl. S. 14 Anm.); Urtlich iſt konſequent Ulrichs citirt.

H. Flach.

Das attämiſche Theatergebäude. Eine Studie von Dr. Bernhard Arnold. Leipzig in Commiſſion bei B. G. Teubner 1873. 8.

Man darf in dieſer Schrift, urſprünglich als Programm des Würzburger Gymnaſiums gedruckt, nicht eine Menge neuen Materials, noch Specialunterſuchungen erwarten: es iſt eine praktiſche, knappe Schilderung der baulichen Diſpoſition des römiſchen Theaters, ſowie ſeiner ſceniſchen Vorrichtungen mit beſtändiger Verückſichtigung der bezüglichen Texte.

Weſentlich Neues kann bei der reichlichen Verarbeitung, welche unſere literariſchen Quellen ſchon gefunden, für die Erläuterung dieſer wohl kaum mehr geleistet werden; die neuere Forſchung iſt auf die Monumente gewieſen. Dieſe werden, genau unterſucht, neue Geſichtspunkte eröffnen und der Acrtlichkeit der

chriftlichen Notizen, besonders über die scenischen Einrichtungen zu Hülfe kommen. — Trotzdem ist Arnold's Arbeit, die mit umfassender Quellenkenntnis und nächstem Urtheil ausgeführt ist, recht verdienstlich. Denn die zweckmäßige Verbindung, an der Hand der Belegstellen zu scheitern, macht die Schrift wohl geeignet, denjenigen, welche nicht Gelegenheit haben, auf diesem Gebiete selbstständig zu schaffen, zur Belehrung zu dienen, sobald aber auch für weitere Forschung eine praktische Basis abzugeben.

§. 6 „Vitruvius“, jenes berühmten Architekten, der unter Kaiser Augustus gelebt und geschrieben hat“. Eben weil dies so bekannt, hätte der Zufall in einer wissenschaftlichen Arbeit wegbleiben sollen.

§. 10 „Tribunalia; darunter hat man Einschnitte zu verstehen, die von der Orchestra aus dem Proscenium entlang rechts und links in die Cavea gemacht waren; ungefähr in der Mitte dieser Einschnitte fiel die Mauer, welche zugleich die Eingänge zur Orchestra zeigte, senkrecht in die letztere ab, während sie über sich eine ziemlich geräumige Fläche trug, auf welcher Sessel aufgestellt waren“. Ebenfalls konnten bei solcher Einrichtung der Sessel nicht viele aufgestellt werden, da den in zweiter Reihe auf gleicher Fläche Sitzenden immer ein Theil der Bühne unsichtbar bleiben mußte. Wie einseitig jedoch diese Vorstellung von den vornehmißten Ehrenplätzen ist, beweist das schönste Beispiel, das wir davon haben, das kleine Theater von Pompeji; sie erheben sich beinahe in Stufen über den Eingängen zur Orchestra, sind gegen den übrigen Zuschauerraum durch eine Brüstung abgetrennt, haben ihre eigenen Zugänge durch Treppen vom Proscenium aus.

Ich bezweifle sehr, daß es in den römischen Theatern eine laisierliche „Loge“ gegeben habe, wie sie sich Arnold in dem *Excurs* zu *Suet. Ner.* 11 vorstellt. Wenn die *Andrücke* o *proscenii fastigio* und o *parte proscenii superioro* auf einen und denselben Platz bezogen werden, so ist dieß gewiß richtig. Aber unrichtig ist, daß o *proscenii fastigio* die Form des Platzes angeben könne, daß damit bezeichnet sei, der Platz war giebelförmig, mit einem Giebelbache versehen. Auf die Form bezogen, würde die Stelle besagen, Nero habe vom Giebel oder Giebelbache aus zugehört. Der Schriftsteller sagt aber nichts anderes, als daß Nero von der *summa proscenii pars* (= o *proscenii fastigio*) aus zugehört habe, und damit ist nicht die architektonische Form, sondern nur das Höhenverhältniß ausgedrückt. Aber auch bezüglich des Ortes, wohin Arnold diese „Loge“ verlegen will, geführt auf ein Bildwerk, nämlich zwischen *Couliße* und *Kampe*, kann ich mich nicht mit ihm einverstanden erklären; der *Suet. Ner.* 26 erzählte Vorgang deutet darauf hin, daß der Kaiser erstens vom Volke nicht weit entfernt und zweitens über dem Prätor

saß, und dieß veranlaßt mich, die *pars proscenii superior* nicht zwischen *Couliße* und *Kampe*, sondern zwischen *Kampe* und den vordersten Reilen über dem *Orchesterzugang* zu suchen, d. h. direkt über dem *Tribunal* des Prätor.

§. 14 „Von der Bühne führte eine Treppe in die Orchestra hinab“, genauer gesagt, oft auch keine, oft auch mehrere.

§. 20, *Num.* 1: *dedit autem aulaeae, id est vela mimica* (*Servius* zu *Verg. Georg.* III, 23 sq.) statt *inimica*, treffliche *Emendation*.

A. H. J. G. H.

Kerkolog.

* *Mariano Fortuny* †. Aus Rom kommt die schmerzliche Kunde, daß der junge spanische Meister, mit dem wir unferer Feler der *Kunzt.* IX, S. 341) näher bekannt machten, dort am 21. October dem Fieber erlegen ist. „Wie ein Kaffener!“ — so schreibt uns ein Freund — „durchläßt viele Nacht die Stadt und die alte, schmerzgewohnte hält sich in Trauer. Glorwürdig tief greift der Tod Fortuny's in das Herz der jungen spanischen Künstlerchaft. Nur vor die letzten Jahre in Rom lebte und die Bedeutung und den ungeheuren Einfluß Fortuny's auf alle jungen Talente beobachtet konnte, nur der kann die Tragweite dieser Trauerthat erkennen. Fortuny hatte sich aus Besorgniß vor der römischen Fieberluft den Sommer über nach Neapel geflüchtet, wo er eine „Stranckerie“ und „eine Fleischerbude“ aus dem vorigen Vorleben malte. Erst ganz kürzlich kehrte er nach Rom zurück, wo er seit vorigem Herbst in der berühmtesten Idemiederung nahe der *Villa Pava* *Ontio* trotz aller Abmahnungen der Freunde seine Wohnung aufgeschlagen hatte. Der malerische Weiz des bewegten Lebens vor der *Forta* del *Popolo* verlor die ihm. Am 19. erkrankte Fortuny an der *Periculiola*, zu dem Fieber gelicte sich ein *Malaria* und nach zwei Tagen war er eine Leiche. Ein spanischer *Bauarbeiter* nahm die *Leichenmasse* ab, welche in seine Heimath geschickt werden soll. Am 22. fand das mit großartigem Pomp in Scene gezeigte *Leichenbegängniß* statt, an welchem gegen fünfshundert Künstler, darunter eine *Deputation* aus *Neapel*, theilnahmen. Fortuny stand im 35. Lebensjahre. Er hinterläßt eine junge Frau mit zwei Töchtern; daß dieselbe nicht in Noth zurückbleibt, ist ein kleiner Trost für seine Freunde und Verehrer. Ein Beispiel der enormen Schätzung seiner Arbeiten ist, daß das *Aquarell* „Ein *Traber* im *Ordet*“ mit 20,000 *Franken* bezahlt wurde. Das *Bildwerk*, das sich der Meister erwarb, wird auf etwa sechs Millionen *Franken* geschätzt. Zu seinen letzten Werken gehören „Die *Arabier*“ und „Die *Arabier*“, beide nach *Paris* verlanft.“

Kunstvereine.

Die *Wiener Künstlergenossenschaft* hielt am 15. October ihre *General-Versammlung* ab. Der *Jahresbericht* der *Genossenschaft* in glänzender Weise seine rege *Theilnahme* an deren *Gebilden* bewies, indem er drei *gotische* *Werkstätten* für *Kunstwerke* *pendete*; ferner daß der *Unterrichtsminister* für das *Kunstschulhaus* zwei *Statuen* *wirkte*, und daß der *Handelsminister* eine *Serie* von *Medaillen* zur *Erinnerung* an die *Verdienste* um die *Beltausstellung* der *Genossenschaft* *beschied*. Ferner wurde *mitgetheilt*, daß *Herr Graf* *Föllist* die *Genossenschaft* zum *Ehrenmitglied* *erwählte* und daß *zusammen* 24 *ordentliche*, drei *aufserordentliche* und ein *korrespondirendes* *Mitglied* *eingetreten* *sind*. Die *Genossenschaft* *zählt* *gegenwärtig* 22 *Ehrenmitglieder*, 327 *ordentliche*, 101 *aufserordentliche*, 46 *theilnehmende* und zwei *korrespondirende* *Mitglieder*. Die *letzte* *Jahresausstellung* *ergab* *den* *Verkauf* *von* 51 *Werken* *um* 21,512 *fl.*; die *Verkäufe* *bei* *der* *permanente* *Anstellung* *ergaben* *für* *letzige* *Werke* *den* *Betrag* *von* 13,014 *fl.* *Mit*

großer Befriedigung ward an dieser Stelle erwähnt, daß trotz der Ungunst der Zeit das Interesse des Publikums in den Ausstellungen im künstlerischen jederzeit ein reges war. Es ward noch erwähnt, daß eine Forderung für die Wahrung der freien Konkurrenz bei Herstellung den monumentalen Kunstwerken aller Art aus Staatsmitteln dem Abgeordnetenbauhau überträgt wurde. Zu Ehrenmitgliedern wurden zunächst die Herren Dreyeger und Sautter durch Reclamation erwählt. Zum Verband für das nächste Jahr wurde Eugen Felix gewählt; ein Mitglied theilte zum allgemeinen Bedauern mit, daß der Gewählte durch einen unglücklichen Sturz verhindert sei, persönlich zu erscheinen, daß derselbe aber die Wahl annehme. Nachdem nun die Wahl der Herren Streit, Wagener, Sittner, Schilder, Fug, Costenoble und Dr. Barantch zu Ausführgmitgliedern stattgefunden, ward die Versammlung geschlossen.

Sammlungen und Ausstellungen.

II Der Oesterreichische Kunstverein hat mit einer ganz interessanten Ausstellung nach mehrmonatlichen Ferien im October das Jubeljahr seines fünfundsamanzigjährigen Bestehens eröffnet. Die Eröffnung des Institutes, welche durch die Gründung des Künstlerbundes zur Zeit bedingt wurde, hat sich trotz dieser Konturren; und trotz der unangünstigen Verhältnisse, die mit dem Weltausstellungsjahre eintraten, durch die Erfolge bis jetzt glänzend bewährt, und es ist vielleicht gerade diesem Umstande anzuschreiben, daß die Ebullien des Wiener Publicums reger denn je war, wenn auch die Kaufkraft seit dem verhängnisvollen Mai d. J. 1874 in's Stodten geriet. Von den 150 ausgestellten Werken sind allerdings nahe an zwei Dritttheile älteren Datums, darunter ist aber das meiste in Wien noch nicht gesehen und manche Arbeit von hervorragender Bedeutung; von neueren Bildern sieht Professor G. Conrad's „das großes historisches Gemälde: „Der Tod Kaiser Josef's II.“ das Hauptinteresse auf sich; doch auch manches kleinere Kabinettstück von gutem Namen hat sich eingestellt, und die Ausstellung erfreut überbaupt diesmal dadurch, daß sich die schwächeren Arbeiten auf ein Minimum reduciren und das Auge nicht so viel Mangelhaftes, wie gewöhnlich, mit in den Kauf zu nehmen hat. Zunächst also Conrad's „Bild! Ein historisches Gemälde im ersten Sinn wird beizutragen schon an und für sich auf Ausstellungen als ein Ereigniß angesehen; um so mehr aber mußte das Bild in Wien sensationellen erregen, als der Vorwurf unerer heimathlichen Geschichte, ja der Moment speciell der Wiener Volksgeschichte entnommen ist. Der erst von der Nachwelt in seiner vollen Größe erkannte „Schöpfer der Menschheit“ lebt wohl für alle Zeiten in den Herzen der österreichischen Völker fort. Aber Josef II. hat kein tragisches Ende genommen; er ist geradezu einsam gestorben; sein thätigen Leben schloß nicht mit einer Katastrophe; ein historisches Bild, den Tod Josef's II. darstellend, kann demnach einweder nur Stimmungsgebilde sein, in welchem wir nur durch das Portrait den Mann erkennen und uns an sein Leben, an seine Thaten erinnern, oder der Künstler greift über das eigentlich Historische hinaus und sucht durch Allegorien die Eigenschaften und Tugenden des Dahingegangenen zu veranschaulichen, die kühnen Beziehungen des Lebens zu dem Tode zu erzählen. Conrad wollte ein historisches Gemälde im großen Stile schaffen und erstigte den Vorwurf im letzteren Sinne, aber ohne den historischen Vorden zu verlassen, was von vornweg als gewagt bezeichnet werden muß, da bekanntlich Josef II. bei seinen Zeitgenossen nicht in dem Lichte stand, in welchem er der Nachwelt erschien, und ein Charakteristikon seiner Eigenschaften von dieser Seite her mit der Geschichte in Konflikt geraten muß. Der Künstler wählte in dem Bilde den Moment, wie den Tag nach dem Tode des Kaisers die Flügelthüren des Sterbekammers geöffnet werden und das Volk zu der Leiche des Monarchen herbeiströmt. Wir finden darunter Personen aus allen Klassen der Gesellschaft; vornehme Damen, Bauernmädchen, Wirtentöchter, einen ungarischen Bauer u. dgl., die alle, wenn wir zunächst den Intentionen des Künstlers folgen, von Trauer und Schmerz ergriffen sind; im Mittelgrunde ruht, etwas verflüßt, der Tode; während in die Arm gesunken weit am Sterbende die Gräfin Kinsky, als Vertreterin der vornehmsten Gesellschaft Wiens, und eines Kreises, welcher von dem Monarchen häufig besucht wurde. Vor dem Tode sitzt in einem Sessel schmertzener Erbprinzog

franz, der Neffe des Kaisers, und rechts hinter ihm und zwischen dem Tode sitzen die Freunde und Rathgeber Josef's, die Feldmarschälle Kauten und Asap, Graf Pathay und die Leibärzte; im Hintergrunde, nur vom Fackellichte beleuchtet, sieht man eine Anzahl Fremde, die Beisitzer des Kaisers. Fragt man nun, was das Bild sagt, so wird die Antwort einfach lauten: Hier ist ein großer Mann gestorben und die Hinterbliebenen trauern um ihn! — Ob in den Repräntanten des Volkes die Symbolik eines „Aberverträn“, „Allgeliebten“ zu erblicken sei, wäre schon in Betreff des anwesenden Ungarn zu bezweifeln; hat sie aber der Künstler dennoch gewollt, dann sprechen seine Köpfe zu wenig; sie sind zwar ebel und charakteristisch gezeichnet und gut gemalt, aber in wenigen nur spiegel sich eine besondere Emotion, und wo sie hervortritt, bleibt sie in einer Schablone; dasselbe bemerken wir an der Gruppe der Generale und den beiden Hauptgefallen, der Gräfin Kinsky und dem Erbprinzog; auch der Schmerz, der in die Füge des letzteren gemalt ist, ist bloß äußerlich, tiefere Gedanken sind in diesem Kopfe nicht zu lesen. Vergebens sucht das Auge Entlastung, vergebens sucht es das, was der Künstler wollte. Ist also von vornherein das historische Moment in dieser Fassung überhaupt ein zu mageres für eine bedeutsame Wirkung in einem Bilde von solchen Dimensionen gewesen, so mangelt andererseits dem Künstler die Kraft des Individualisirens der Gesalten, die in glückliche Epochen gegliedert, am Ende den Gegenstand wenigstens malerisch belebt haben. Das Bild läßt kalt, und statt Josef's II. könnte auch ganz wohl ein anderer guter Fürst im Todenbette liegen. In Bezug auf das Technische besitz jedoch das Bild manche Vorzüge, die einmal der Schule Haydn's nicht abzustreiten sind. Die Zeichnung ist präcis und elegant, besonders die Gewänder und Draperungen sind brillant, ohne viel Farbenanwand gemalt; nicht so glänzend war jedoch der Künstler in der Stimmung der Farbe selbst, in der manche Dissonanz, wie das Violet und Grün an dem großen Verhang, störend wirkt; ebenso ist die Vordertheilung nicht um Vertheile der Komposition gewöhlt; die Gruppen sinkt im vollen Tageslicht für die Ruhe um den Tode und nehmen dem matten Fackellicht seinen Effect; es ist überhaupt zu viel „Licht“ im Bilde, was häufig der Grundfehler in Waletzko's Bildern ist. Wir wollen hoffen, daß der talentvolle Künstler in einem nächsten Werke glücklicher in der Wahl des Sujets ist, was wohl als der Hauptgrund der Mängel an dem besprochenen Bilde zu bezeichnen ist. — Muntacy's (schon vor Jahren entstandenes) Bild „Die Frühlingstaube am Ostermontag“, wo nach einer alten ungarischen Volkstheorie die Mädchen von den Büschen mit Wasser besoffen werden, zeigt einen Gegenlag sowohl in des Künstlers späterer Malweise, als auch in der Stoffwahl. An Stelle der düsternen Vetrechterneth, der er jetzt seine Motive gern entlehnt, hat er hier zu einer heiteren Entzerrung gegriffen; seine schmutzige, graue Farbe ist hier noch klar und die Zeichnung strenger gehalten; das Ganze ist jedoch noch genau und voller Mängel. — Als weitere Stelle in Bezug auf den besten Vortrag und folgender Charakteristik ist dagegen A. Szig's „Marschen“ zu nennen. Ein Verkäufer von Gemälden, Gesseln u. s. f. zu Wartte und sich in einem Zeitungsbüchle; das ist, der einfache Vorwurf und doch wie anziehend durch die Art, wie er gegeben ist! An Antheil und Eleganz weitläufiger mit diesem Bilde G. Gontze's „Dame bei der Toilette“; in grandioser Bewegung bildet das heilige Köpfechen in den Spiegel und wird von dessen Reflex respizoll beleuchtet; Gewand und Beizeid ist von minutiöser Ausführung. Diesen Cabinetstücken schließen sich Willens „Kiesebankener“ und de Jonghe's „Inspanes Hitzigen „im Venditor“ würdig an. In Hamon's „Morgen-Promenade“ artet die Feinheit des Pinsels bei den Köpfen schon in totale Verflümmeltheit der Formen aus; wunderbar gezeichnet sind dagegen seine Gewänder. G. Harlemont's kleines Bildchen „Decameron“ könnte ein „Fischer-Walzer“ genannt werden, so jüchliche Nichts sind diese Hitzigen, so bunt sitzen die Farben neben einander. Von den zahlreichen Gemälden verdienen noch F. Kaufmann's „Holzer im Schnee“ und desselben Künstlers „in der Wirtshaus“, W. Kray's „Ave Maria“, W. Marc's „Gut einquartier“ und Bilder von Friedländer, ten Kate, Giraud und F. de Kops besondere Erwähnung. Von Bildnissen ist eine „Italienerin“ von Auerling wohl als das hervorragendste zu nennen. Sehr reich war auch die Landtschaft vertreten; ein besonders Interesse boten Treppe's „Wärderschiffungen“, Ein Sphaerometrag in der Normandie“ und „im Polzhilge“

— Bilder von bedeutender Größe und an Kraft und Stimmung alles Andere überragend; Tropon kannte das Wiener Publikum bisher hauptsächlich nur in seinen Thierfäden, deren auch auf dieser Ausstellung wieder eine Anzahl (aus der Reflexion des Herrn H. Kitz) vorgeführt wurde; in den beiden genannten Gemälden lernten wir nun den Meister von einer neuen Glanzseite kennen, in der er uns nicht minder gewaltig erscheint als im Thierfisch. Gegen seine düstere, gedämpfte Stimmung steht freilich der leichte, durchsichtige Riter D. Achenbach's wunderbar ab! Sein „Kampfsanto in Reapel“ ist von der Weltausstellung her bekannt, nur kam es hier besser zur Geltung als dort im Ueberliche; auch von Andr. Achenbach hatte sich ein reizendes Bildchen eingestellt. Meister Calame war in drei vortrefflichen Bildern vertreten, und auch sein Sohn Arthur debütierte mit einer ganz geliebten Arbeit „Campagna di Borghesera“, in der der Einfluß seines Meisters D. Achenbach wohl nicht zu verkennen ist. Auch von dem edlen S. Marzio war eine große Anzahl seiner Bilder ausgestellt. E. Jettel und H. Ruben gewöhnten sich an ein gewisses virtuelles Schweben, daß man wohl großen Meistern in ihren Schritten, nicht aber gerne jungen Künstlern in ihren Bildern verzeihen mag. H. A. A. zeichnet vorzüglich, wie ich aber in der Farbe schablonenhaft; die erzielten Wollen, der kühlere, graue Grund niederertheilte sich fast in jedem seiner Riter. K. K. K. „Schmugler“ (Wohlbedeutung) ist ein Bild von guter Stimmung und biblischem Effect, nur sieht der Mond ganz unnatürlich im dunklen Hied am Himmel, was der Fuß schadet. Erwähnenswerth sind von Landtschonen die Bilder von Eichenfels, Zimmermann, Biem, Dupré, Hansch, Bensa und von den älteren einige „Kassall“ etc. An Thierfäden waren außer dem erwähnten von Tropon noch zwei Bilder von H. Gauer mann, A. Straßgischwandlner, dann nette Arbeiten von Ellminger und E. Reichert vorhanden; des letzteren Hund ist nur etwas zu „glanzvoll“ für den Salon gemalt. Das Aquarell war in einer Anzahl von Ansichten der Jodquellen-Wasserleitung von A. Laboda vertreten. — Der Monat November brachte zu den besprechenden noch einige neuere Bilder, von welchen E. Otto's Gemälde: „Triumphzug des Bacchus“ schon seiner Größe halber hier zuerst zu nennen ist. Wie viele Maler der alten und neueren Zeit haben doch diesen Vorwurf schon behandelt und dessen malerische Reize ausgedeutet! Und noch immer fehlt der lustige Gott der Rebe mit seinem tollten Gefolge die Pinzel und Meißel zu seiner Verherrlichung. Ein Bacchuszug braucht nicht viel Gedankenghalt in der Composition: diese hat mehr oder weniger rein im Ueblichen, im Arrangement zu glänzen, aber sein Vorwurf ist mehr geeignet, Formenreichtum in freier Weise zu entwickeln und Kontaste wirken zu lassen, als das Bacchale, wo dem Künstler neben sippigen Bacchantinnen reizende Amoretten, gekrümmte Satyrn, Kammer, Tiger, Flöhen etc. zur beliebigen Rollenvertheilung zur Verfügung stehen. Otto's Bild macht den Eindruck, als ob der Künstler in einem Anfang heitlerer Jahre die Composition in einer kleinen Szene ganz flott hingeschrieben hätte, dann aber, ohne jedes weitere Studium und seiner's Absiegen der Gruppen und Formen, diesen süchtigen Gedanken mit all seinen Mängeln auf die große Leinwand übertragen hätte; so kommt es denn, daß und vor Allem große Eichenfelder hören, und die Figuren und gesammelten Gruppen stehen in den Raum placirt erscheinend; von dem Thron am Gestirn ist beispielsweise der Körper zwischen dem Wagen und dem (nur schweben) Kopf des Thieres nicht denkbar; die Amoretten erscheinen einmal als Jünglinge und dann wieder als förmliche Puttaner — und so ähnlich ergeht es auch den großen Gestalten. Sieht man von diesen Mängeln ab und sucht in den Formen und der Modellirung noch Gutem, so wird man auch hierin enttäuscht. Schon die Hauptfigur ist mißlungen; die Bewegung der Arme ist steif und unheimlich; die Bacchantin mit dem Satyr im Vordergrunde kann wohl nur stüchtig unter dem Namen genannt werden, und selbst die Kontouren zeigen nur Unbestimmtes und Vages. Das Beste im Bilde ist noch die Gruppe der Bacchantinnen links vom Wagen, in der auch in Bezug auf Farbe einiger Effect erzielt ist; besser gezeichnet sind einige Epikuren im Hintergrunde. Die Fingirtheit, mit der das Bild gemalt ist, läßt das Talent des Künstlers nur im matten Schimmer durchscheinen: es ist Decoration, mehr nicht. — Ein reizvolles Köpfchen einer „Schlummernden“ von Liegen-Weber zeigt den Eingangsfall; die Formen sind weich, verhältnißmäßig die Farbe gut und besonders in den Schattentönen sein em-

phunden; das Bild ist besonders in Distanz von guter Wirkung. Vier Porträts von Kitzner zeugen von nobler Auffassung, aber von nächsterer, gleichgültiger, um nicht zu sagen schablonenmäßiger Malweise. Perco hat ein kleines Bildchen, den „eingefrorenen Letzthoh“, und die beiden scheidenden Nordpolarer, als letzte Keugheit ausgestellt.

* Ein Epilog zur Berliner Kunstausstellung. Vor einigen Wochen ging uns ein gedrucktes anonymes Circular an, in welchem — offenbar von einigen Begeisterten — über die von der Berliner akademischen Jury vorgenommene Zurückweisung zahlreicher Kunstwerke bittere Klage geführt wurde. Früher schon war in Wiener Blättern ein energischer Protest zu lesen gegen die angerechte Behandlung des Prof. A. Ploas von Seiten der genannten Jury, welche zwei Bilder dieses Künstlers mit ihrem Banne belegte. Wir haben bisher zu diesen Dingen geschwiegen, da uns von den in Betracht kommenden Werken nur ein einziges aus eigener Anschauung bekannt war. Jetzt liegt nun über eine ganze Reihe der zurückgewiesenen Bilder ein kompetentes Urtheil vor, welches wir zu reproduzieren um so weniger Anstand nehmen, als es in einer hochangesehenen Berliner Zeitschrift enthalten ist und den Stempel voller Unparteilichkeit an der Stirne trägt. Prof. Dr. Meyer schreibt in „Jul. Rosenberg's „Deutscher Kunstsaal“ (Heft 2, S. 309): „Daß das ideale hoch nicht noch reicher und glänzender belebt war, daran trägt die Jury die Schuld, welche aus unqualifizierbaren Mächtigsten gerade eine größere Anzahl von Werken dieser Gattung zurückgewiesen hat. Namentlich vier Bilder haben darunter zu leiden gehabt, gegen welche unter feinerlei Gesichtspunkt eine begründete Einwendung zu machen gewesen wäre, und welche bei einer vernünftigen Jury ohne alles Weiter die Linie passirt hätten. Drei von diesen sind im Folgenden des preussischen Kunstvereins. Unter den Linden 21, ausgestellt, wiewohl sich jeder von ihrer Vortrefflichkeit überzeugen kann. Zwei rühren von Karl Ploas in Wien her, dem durch ihre Zurückweisung in mehrfacher Hinsicht das schrecklichste Unrecht angethan ist. Erstlich verdrückt ein Künstler von seiner Bedeutung, mit welchem verglichen manches Jurymitglied in seiner Künstlergereiztheit zum Schemen erleiden würde, so viel Mühselig, daß man ihm überhaupt seine Bilder resurirt, und daß ist ein Gesichtspunkt, der bei jeder zu billigensten Zusammenfassung und Reglementirung der Jury sich von selber verstehen würde. Zweitens scheint Ploas mit großer Voracht seine Sendung hierher zusammengestellt zu haben, um ihn nach verschiedenen Richtungen hin gleichmäßig zu repräsentiren. Man hat aber schon die große Beirückichtigung zugeföhrt, zwei Gemälden von einfach realistischem Charakter zuzulassen, die beiden von Schwung und Phantasie zeugenden idealen Werte dagegen auszuschließen. Ich kann mir denken, daß es Ploas lieber gewesen wäre, wenn dann gar keine seiner Bilder hier ausgestellt worden wäre. Das eine reifste Bild stellt die verheirathete und von den Klumpen gereinigte Danae dar. Die Oreliee des Zeus sitzt, ihr Kind auf dem Schoße haltend, in einem Boote, welches, von Nereiden umplätscht, über die Finst' dahin gleitet. Sowohl in der Schattentoneception, wie namentlich in einigen Köpfen erinnert das Bild lebhaft an Nicolas Poussin, und es find unter den Wassergeräthen einige vorzüglich glückliche Gestalten. Man sucht sich vergebens klar zu machen, woran hier etwa Anstoß genommen ist. Hier kann doch selbst dem empfindlichsten Kunstschmecker in der Jury kein Gelehr' drohend geföhnen werden. — In jeder Hinsicht bedeutender ist das zweite reifste Bild von Ploas: eine Nymphe, sich der Umarmungen eines Satyr's erwehrend. Hier ist so viel Berce in der Bewegung, so viel Grazie in den Formen des nackten Körpers, eine so sorgfältige Malerei und so ihr Ploas ganz überragend vorzügliches Hellbunfel, daß das Bild auf der Ausstellung zu den bemerkenswertheften gehört haben würde, und die Anschließung desselben als absolut unverantwortlich bezeichnet werden muß. — Ein drittes reifstete Bild des idealen Kreises rührt von Otto Seib in München her und stellt eine dem Vater durch einen Satyr überlassene Nymphe dar. Dies Bild ist durch seine merkwürdige Haltung in durchweg süssen Farben, durch die damit verbundene Energie der Stimmung, sowie durch die flotte Bewegung und den biblischen Ausdruck der Köpfe, der durchaus nicht dargirt sinnlich, sondern in dieser Richtung ganz gemäßig ist, in jedem Grade anerkennenswerth. — Ein viertes, den beiden erwähnten vollkommen ebenbürtiges Bild

ist dem Publikum durch die unberechtigte Zurückweisung seitens der Jury leider gar vollständig verloren gegangen, eine Festsetzung von August v. Heppen, die der Künstler dem für sie bestimmten Orte in seiner eigenen kunstvoll gestalteten Wohnung nicht länger hat vorenthalten wollen. Obgleich, in der Tiefe des Hörschloßes von Dantel umfattet und in Gefahr, von den Wellen verschlungen zu werden, blickt auf zu der sich tollenden Erscheinung der Meeresgötter, welche wie von einer Woge von der getrimmen Höhe der Woge eingeschlossen wird und den aus dem Wasserföhren gewobenen Schleier, der den Seiten von Ithaca umschärft durch die schräge Füh geleitet soll, über die Schulter zieht, um ihn ihm zu reiden. Ein glänzender Stern strahlt über ihrem Haupte und sontrafrt gleich dem lichten Österrleibe wirksam gegen die tiegrüne Wassermaße. Hochpoetisch und in der Erscheinung sehr glänzlich ist diese Idee, den Schiefer der Östern mit dem Wasser selber zu identificiren, und höchst malerisch sind die Theile der Composition mit einander in Beziehung gebracht und durch eine effektvolle Entgegenziehung der Töne geboten. Der nackte Körper der Östern, welcher bei der Jury Bedenken erregt hat, zeigt trotz der allgemeinen Heiligkeit der Formen die sorgfältigste Modellirung und eine außerordentliche Reinheit der Zeichnung. Neuer erwähnt dann flüchtig noch einige andere zurückgewiesene Bilder: eine Badende von Wälder-Schönhausen, „ein reizendes kleines Bildchen in sanftem Hellbunt“, ein sehr großes Bierhaus „Am Wege“ von H. Sperling, mit einem so festen und sicheren Pinzel gemalt, daß seine Nachbarschaft für manchen conventiellen Größe eine sehr geliebliche Beinträchtigung gewesen wäre“, endlich einige „solide und tüchtig gemalte Porträts“ von P. Staniewicz, die allerdings zu spät eingekam waren, trotzdem aber der Begutachtung unterzogen wurden, so daß dadurch der Schein der Zurücksetzung auch auf sie fiel. Der Schluss lautet: „Sind schon unter den wenigen bekannt gewordenen zurückgewiesenen Kunstwerken so viele vorzügliche und sehenswerthe, so ist der strengste Tadel gegen die Jury wohl vollkommen berechtigt, und berechtigt noch die Forderung, daß endlich einmal gründliche Vertheil gegen die regelmäßige Wiederholung ähnlicher uns vor uns selber und vor dem Auslande kompromittirender Vorgänge getroffen werde“.

Vermischte Nachrichten.

Der Neubau der Münchener Akademie soll, wie man aus den Vorarbeiten schreibt, vor dem Siegesthor zu stehen kommen. Man scheint damit in dortigen Künstlerkreisen wenig einverstanden zu sein und erinnert an die ebenfalls verfehlte Lage des vor 34 Jahren gegründeten Universitätsgebäudes.

Ein Murillo gekohlen. Die Köln. Ztg. schreibt: „Spanien ist bekanntlich das Land der Wunderdinge. Was man in seinem anderen Lande für möglich hält, begehet man mit dem Ausdruck „Cosas de España“. Wenn in den Kirchen Südspaniens die Trommeln und Pauken eines Militär-Orchesters die Messe herantreiben, daß die von den Gewölbten zurückgeworfenen Töne jedes Trommelfell zu zerschmettern drohen, wenn man nach einem feierlichen militärischen Gottesdienste plötzlich die Klänge der Parafaisse vernimmt, oder wenn man an den Pfeilern der Kathedrale von Sevilla mit großen Lettern angeschrieben liest: „Wer in der Kirche hinter den jungen Mädchen herläuft oder laut plaudert, bezahle einen Duro für die Armen oder wird excommunicirt“, so mag man sich wohl über diese Eigentümlichkeiten wundern, wird aber die Erklärung aufzuwerfen in dem Willigen Mangel jedes musikalischen Gehörs bei vielem Beise, in dem heißen andalusischen Blute und in der überaus reinen Reizigkeit des romantischen Südens finden. Was aber soll man dazu sagen, wenn aus eben diesem oben erwähnten Dome Sevilla's, welcher nicht nur das großartigste christliche Bauwerk, sondern auch die berühmteste Kirche Spaniens ist, eines der berühmtesten Gemälde Murillo's, den heiligen Antonius von Padua in der Ekstase darstellend, gekohlen wird, wie eben eine Depesche aus Madrid berichtet? Wie soll man dieses Wunder erklären, daß aus einer Kirche, in der beständig eine Anzahl von Priestern und Anbängern verkehren, nicht etwa ein kleineres Bild, sondern ein größeres, eine ganze Wand bedeckendes Delgemälde verschwinden kann, falls nicht der Dieb ein ähnliches Geschick bewies, wie jener bekannte Ueberrich im Palaste zu Versailles, dem Ludwig XV. selbst die Leiter hielt, weil er glaubte, daß es der Uhrmacher sei!“

Inzerate.

Zu Festgeschenken und als Reise-Erinnerung:

DAS BERNER OBERLAND.

20 Aquarelle von L. Robock,

mit Schilderungen und Sagen von Ed. Osenbrüggen.
gr. quer 4^o Prachtband 15 Thlr. 10 Sgr.

DIE SALZBURGER ALPEN.

20 Aquarelle von C. P. C. Koehler,

mit Schilderungen und Sagen von Max Haushofer.
gr. quer 4^o Prachtband 15 Thlr. 10 Sgr.

Beide Werke geben zum erstmaligen in vorzüglicher Wahl der schönsten Punkte, die vielbesuchten Alpen in künstlerischer Darstellung, als harmonisches Prachtwerk ausgestattet mit dem Reize vollendeter Farbentechnik und begleitet von einem Geist und Gemüth ansprechenden Text. (16)

Darmstadt, bei C. KOEHLER'S Verlag.

Neuer Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen.

Wegwieser für das Verständniß der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. Von Professor C. Schmidt in Stuttgart. Mit 28 Abbildungen. Lex.-8. Thlr. — 16 Sgr. fl. — 56 kr.

Dieser kleine anatom. Atlas enthält ferner eine Tabelle aller für den Künstler bedeutsamen Muskeln nach Benennung, Ursprung und Ansatz, sowie eine kurze Uebersicht der wesentlichen proportionalen Verhältnisse des menschlichen Körpers. (9)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustriertem Text Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 10 $\frac{1}{2}$ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Wichtiges Costümwerk aus der Renaissanceperiode.

Bruyn, Abr. de, Costumes civils et militaires du 16. siècle. Reproduction facsimile de l'édition de 1581. 33 Tafeln, von denen 6 in Doppelformat. Folio. In Carton. 8 Thlr. oder fl. 14 südd. Währ.

Dieses Trachtenbilder aus einer für die Kunst höchst interessanten Periode, ursprünglich von einem Zeitgenossen derselben aufgenommen und mit größter Treue reproducirt, werden sicher bei allen Künstlern, Culturhistorikern, Theaterdirectionen etc. grossen Anklang finden. Bitte zu verlangen. (17)

Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München.

☛ Nur einmal angezeigt. ☛

Kunst-Auktionen in Amsterdam.

Am 16. und 17. December d. J. wird durch die Unterzeichneten im Auktionslokal „de Brakke Grond“ versteigert werden

eine sehr schöne Sammlung moderner Oelgemälde, theilweise nachgelassen von weiland Herrn

H. A. Van den Wall. Baks,

Ritter des Niederländischen Löwen-Ordens, Director der Reichsmünze in Utrecht etc. etc.

Die Sammlung enthält vorzügliche Werke von A. Achenbach, Bakalowitz, Baron, Carl Becker, David Bles, Braith, Calame, Chavet, Compto-Calix, Jos. Coomans, Diaz, Jules Dupré, Duverger, Fichel, Fornari, Gérard, Giga, Giroux, J. H. L. de Haas, Ch. Jacque, Herman ten Kate, B. C. Koekkoek, H. Koekkoek, Leloux, Madou, Louis Meyer, C. L. Müller, de Noter, Piet. Roelofs, Ary Scheffer, Schelfhout, Scholten, J. C. Schotel, Sehroyer, Springer, Alfred Stevens, Trayer, Tusquet, Verboockhoven, Verlat, Verschnur, S. L. Verveer, Waldorp, Florent Willems, Zasso etc., sowie eine ebenfalls sehr schöne Sammlung

alter und moderner Zeichnungen und Aquarelle,

worunter die nachgelassene Sammlung von weiland Herrn

H. Croockewit,

Ritter des Niederländischen Löwen-Ordens, Präsident der Niederländischen Bank zu Amsterdam etc. etc.

Diese Sammlung enthält unter den Werken älterer Meister interessante Zeichnungen von Asselin, Backhuysen, Berckheyden, de Bisschop, Both, de Bray, Cornelle, Cuyj, Doomer, A. van Dyck, van Everdingen, Goltzius, van Goyen, van Kessel, de Koning, Lievens, Maas, A. van Ostade, Picard, Potter, Rembrandt van Ryn, Rietschoof, Rubens, Saenredam, Saffleven, Verboom, de Vlieger, Waterloo, Wyck, de Witt etc.

Unter denen von modernen Meistern: Werke von Allebé, Blot, Booboom, Calame, Cats, Dévéria, Armand-Dumaresq, van Hove, Hulswit, Israëls, ten Kate, Langendyck, B. C. Koekkoek, Madou, van Os, Rochussen, Schelfhout, Schmitson, Scholten, Verveer, Waldorp etc.

Die Sammlungen sind zu besichtigen am 13., 14. und 15. December. Kataloge sind zu beziehen von

Van Pappelendam & Schouten,

Kunsthändler in Amsterdam,

(15)

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Berner.

Montag, den 7. December 1874:

Gewählte Kupferstiche aus Privatbesitz, — Portraits von J. F. Bause, — Radirungen von C. W. E. Dietrich, — Jagdtüchle von J. E. Eidingen, — eine reiche Sammlung vorzüglicher Schwarzkunstblätter. (13)

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Berner in Leipzig.

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

Bilder

aus der

deutschen Vergangenheit

von

Gustav Freytag.

4 Bände. 8.

Neuere Auflage.

Preis gebunden: 9 Thlr. 15 Gr.

Einb. geb.: 11 Thlr. 12½ Gr.

Inhalt:

Bd. I. Aus dem Mittelalter. Preis: 2 Thlr. 7½ Gr.

Bd. II. 1.: Vom Mittelalter zur Renais. (1200 bis 1500). 1 Thlr. 22½ Gr.

Bd. II. 2.: Aus dem Jahrhundert der Reform. (1500 bis 1600). 1 Thlr. 15 Gr.

Bd. III. Aus dem Jahrhundert des großen Kriegs (1600 bis 1700). 2 Thlr.

Bd. IV. Aus neuer Zeit (1700 bis 1848). 2 Thlr.

Vorständig in allen Buchhandlungen.

Jeder Band ist einzeln veräußlich. (21)

Landschaftstudien

von Paul Weber

in vorzüglicher Darstellung, eigenhändig

auf Stein gezeichnet:

I. Stufe in Fol. Blatt 1—12 à ½ Prl.

II. " " 4^o " 1—4 à ¼ Prl.

III. " " 4^o " 1—4 à ¼ Prl.

erschienen bei G. Kochler's Verlag

in Darmstadt. (7)

Bei S. Hirzel in Leipzig ist erschienen:

(20)

Die Physiologie der Farben

für

die Zwecke der Kunstgewerbe,

auf Anregung

der Direction des kais. österr. Museums

für Kunst und Industrie

bearbeitet von

Dr. Ernst Brücke.

(Professor an der Wiener Universität.)

Mit 30 in den Text gedruckten Holzschn.

gr. 8. Preis 2 Thlr.

Das Generalregister

zu den Jahrgängen V—VIII der „Zeitschrift für bildende Kunst“ und „Kunstchronik“ wird gleichzeitig mit dieser Nummer ausgegeben und ist für 2 Mark oder 20 Gr. durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Das Generalregister zu den Jahrgängen I—IV ist ebenfalls noch à 1½ Mark oder 15 Gr. zu haben.

Leipzig, den 3. December 1874.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Der No. 6 der Kunstchronik lag eine Beilage von B. Seemann in Stuttgart, nicht von Ebner & Seubert dazwischen, wie irrthümlicher Weise angegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Bries in Leipzig.

Beiträge

von Dr. G. v. Eßkow
(Wien, Uebersetzung. 25)
od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Kalligraph. 2)
zu richten.

11. December.



Inserate

à 2½ Sgr. für die drei
Mal gepaltene Pettelle
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Rthl. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Vom Christmarkt. — Die Kunstausstellung in Amsterdam. II. — Carl Sch 4. — Trauliche Tentmaler. — Anstellungen in München und Döbelitz. — Der geneseische Wacile. — Aus Nürnberg. — Ausgrabungen in Osmia. — Raffae's Sociuspieler. — Neue Braun'sche Photographien. Verfa's Gemäldeausstellung. — Bitter. — Correspondenz der Redaktion. — Inzerate.

Vom Christmarkt.

I.



Aus der neuesten Chalkoplate-Ausgabe.

Hoffentlich wird der Leser nicht, wenn sein Auge auf unsere Anfangsvignette fällt, auf den allerdings nahe liegenden Gedanken kommen, daß der böse Geist der Kritik hier sein Messer wehe, um harmlosen Künstlerseelen den Garauß zu machen.

Rith gestimmt sind Aller Herzen,
Wenn St. Niklas' Tage nehn.

Bilderbilder, Kuchen, Kerzen

Schleppt der Bocke uns heran.
Gerne läßt er mit sich scherzen,
Doch ergrimmt der heil'ge Mann,
Wenn sein Bündel, seine Kassen
Grobe Hände frech betasten.

Billig sollte man zuerst der Jugend gedenken, wenn von der Christbesüchierung die Rede ist. Erfreulicher Weise mehrt sich von Jahr zu Jahr die Zahl der literarischen Produktionen, bei deren illustrativer Ausstattung künstlerische Kräfte mit ernster Erfassung ihrer Aufgabe die Hand im Spiele gehabt. Soll der bessere Geschmack, soll das Verständniß für das Schöne im Volke geübt, so muß schlechterdings die Reform mit

der Jugenderziehung anfangen, man muß das Auge des Kindes gewöhnen an die schöne Form, um ihm für spätere Zeiten alles Häßliche von Grund aus zu verleiden. Mit Freude begrüßen wir daher auch in diesem Jahre die neuen Jahrgänge der Münchener und Stuttgarter Bilderbogen und vor allem den reich und sauber ausgestatteten IV. Band der im Dürr'schen Verlage erscheinenden Kinderzeitschrift „Deutsche Jugend“, die unter der artistischen Leitung von Oskar Petzsch rüstig fortschreitet auf der betretenen Bahn.

Auch für die „große“ Welt hat der Holzschnitt dieses Jahr wiederum eine Anzahl vorzüglicher Leistungen aufzuweisen. Die meisten unter die Kategorie der Prachtwerke fallenden Publikationen dieser Art tragen den Stuttgarter Stempel, und es scheint in der That, daß in keiner Stadt Deutschlands sich eine so glückliche Vereinigung von Zeichnern und Holzschneidern findet als in der buchhändlerischen Metropole Süddeutschlands. Dazu kommt eine meist sehr geschmackvolle Umhüllung der typographischen Leistung in fein ornamentirten Einbänden, die auf einen wesentlichen Fortschritt des Buchbindergewerkes deutet und die Hoffnung nährt, daß das Ausland in Bezug auf Bucheinbände, sofern sie wesentlich durch Maschinenarbeit hergestellt werden, und so leicht nicht mehr in den Schatten stellen wird. Eine wahre Freude ist es, einen Band wie den des „Kunsthandwerk, erster Jahrgang“, von G n a u t h und D u c h e r, (Stuttgart, W. Spemann,) in die Hand zu nehmen, der innerlich und äußerlich ein gleich treffliches Madwerk zeigt. Schade, daß der Titel nichts Satonfähiges hat und das Werk in seiner Bandform deshalb sich schwer einführen wird in die geweihten Kammern derer, die „ein

Haus machen". Dort wäre sein Flag, um Gutes zu stiften und die Begriffe von Pracht und Schönheit in das richtige Verhältnis zu setzen.

Ein größeres Anrecht oder vielmehr eine sicherere Anwartschaft auf diese Ehre hat das mit gebiegener Epulenz ausgeschaltete Reisewerk von H. Keller-Peußinger „Bonu Amazonas und Madaira" (Stuttgart, A. Kröner). Der Verfasser ist ein Dilettant und doch als Dilettant mehr werth, als mancher, der sich einen Künstler nennt. Daß Text und Bild bei dergleichen Werken von einer Hand herrühren, kommt gewiß selten genug vor, noch seltener aber, daß in solchem Falle beide durch Vortüchtigkeit wettsiefern. Außer einer stattlichen Anzahl größerer Landschaftsbilder in voller malerischer Behandlung, bei welcher der Xylograph alle Register seiner Kunst gezogen, durchsehen den Text eine Menge hübsch erfindener Signetten, Kops- und Schlußstücke, deren Motive sich an die Darstellung anlehnen und so dem Nützlichen den Mantel des Schönen umhängen. — Unter der Rubrik der Holzschnitt-Prachtwerke dürfen wir auch wohl an dieser Stelle die jüngst vollendete Publikation des Herausgebers v. W.

über die „Wiener Weltanschauung" aufführen, welche wie das vorhergenannte Werk ihren Beruf zwischen erster Beschreibung und beschaulicher Unterhaltung theilt. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß der österreichische Handelsminister dem Werke durch Vertheilung einer größeren Anzahl von Exemplaren an alle gewerblichen Bildungsanstalten des Reiches eine besondere Aufmerksamkeit hat zu Theil werden lassen.

Von den xylographischen Prachtwerken gehen wir zu dem literarischen Hausbedarf über, zu den Werken,

die gelesen und immer wieder gelesen, die zugleich illustriert und vermuthlich auch in Zukunft immer wieder illustriert werden, nicht nur mit Glossen und Erläuterungen, sondern auch mit bildlichem Schmuck in allen Formaten und allen Arten der vervielfältigenden Technik. Der stattlichen Reihe ihrer illustrierten Klassiker hat die Grote'sche Verlagsbandlung neuer einem illustrierten „Shakespeare" mit dem Schlegel-Tieck'schen Texte ange-

reicht. In der Durchführung der Illustration zwar nicht einheitlich und aus einem Gusse hervorgegangen, ist die schwierige Aufgabe doch mit vielen Gesäuden gelöst, indem der Verleger je nach dem Charakter der einzelnen Dramen in den meisten Fällen die entsprechende künstlerische Kraft aufzutreiben wußte. Wer an das Große herantritt, läßt leicht Gefahr, klein zu erscheinen, und wer Shakespeare'sche Gestalten in feste Formen bannen will, thut es leicht dem Kluge gleich, das die Hand ausstreckt, den Mond zu greifen. Darum kann man es nur loben, daß die meisten Illustratoren dieser neuen, gewiß schnell populär werdenden Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen es vermieden haben, wenn ich so sagen darf, den Stier bei den Hörnern zu fassen.



König Heinrich VIII., nach Ad. Menzel. Grote'sche Shakespeare-Ausgabe.

Scenen, in denen der Sturm der Leidenschaft entseffelt die Schranken eines jeden Ceremoniells niederwirft, alle Form des gefelligen Beschränks zertrümmert, wo Wort und Handlung untrennbar in einander fließen, solche Scenen sollte man nicht malen, denn die Darstellung wird bei noch so prägnanter Erfassung des Moments immer lahm erscheinen, sobald man zwischen Maler und Dichter abzurechnen beginnt. Noch weniger sollte man solche Scenen für den Holzschnitt zeichnen, namentlich wenn die räumlichen Creuzen zu seiner Entwidlung so

enggezo gen sind wie in dem vorliegenden Falle. Die besten, mit sicherer Hand das Wesentlichste von Charakter und Situation sich ausprägt, sind denn auch die Perlen der Illustration, während uns manche „Kenntnisse“ in bittemäßiger Abschließung zu sehr komponirt und weniger empfunden zu sein scheint. Durchweg ist die heitere Muse, wie das selbstverständlich, glücklicher davon gesonnen als die tragische. Thumann,



„Hand im Glücke“. Chamisso's Werkzeu, Grete'sche Aufgabe.

Grüner, H. Vossow, Grot-Johann und Ad. Schmitz haben sich mit Glück in ihre Aufgabe getheilt, und es ist schwer, einem von ihnen den Preis zuzuerkennen. Die historisohen Dramen sind meist Grot-Johann und Knackfuß zugefallen, denen auch Ad. Menzel einmal assistirt hat. Die antiken Stoffe fanden an Alex. Wagner, Zid, Klinsch, die romantischen und phantastischen an Gabr. Max, Knackfuß, Köber, Ferd. Piloty bewährte Illustratoren.



en Klassiker ihres Verlages läßt die Grete'sche Buchhandlung nammere auch etliche Romantiker folgen, wenigstens hat sie mit zweien derselben den Anfang dazu gemacht. Clemens Brentano's melancholische Muse hat in W. Steinhansen einen geschickten Interpreten gefunden, dessen schlichte Zeichnung mitunter lebhaft an Ludwig Richter erinnert. Noch ansprechender sowohl der Dichternatur nach als auch in Bezug auf den Bildersinn erscheinen uns Chamisso's Gedichte, bei deren Illustration die Rollen unter eine Anzahl gleich tüchtiger Kräfte glücklich vertheilt wurden. Wir stehen nicht an, diese Chamisso = Ausgabe den

besten Leistungen der Holzschmittillustration beizuzählen. Außer den auf dem Titel genannten Meistern des Hages, Thumann, Klinsch, Schmitz und J. Heilmair,

dessen landschaftliche Beiträge besonders hervorgehoben zu werden verdienen, sind auch einige anonyme Zeichner, wie es scheint, um die Ausstattung bemüht gewesen. An verschiedenen Stellen begegnet uns des Monogramm F. B., und das sind nicht die schlechtesten Stellen. Wir lassen den Leser selbst urtheilen, indem wir einen der Bierbuchstaben diesen Zeilen anfügen, der das lithuanische „Familienfest“ illustriert. Das ebenfalls abgedruckte Bildchen zu „Hand im Glücke“ scheint uns von derselben für xylographische Zeichnung glücklich angelegten Hand zu sein. Eine weitere Probe geben wir in einem Beitrage von Ad. Schmitz, welcher die Stelle aus dem „Malerzeichen“ illustriert:

„Es war das Mädchen, das er sollte malen,
Weißbrettisch und reizend, wie die Lust,
Und blendend schöner als der Sonne Strahlen:
Froh war es keiner Bedung sich bemüht — —



Den Schluß dieser Abtheilung der Weihnachtsliteratur machen wir mit Ph. Ull. Schartenmeyer's „Der Deutsche Krieg“ (Nördlingen, Beck) zu denen der

Herr Zeichnungslehrer E. V. J. Spizwörgele sehr schöne neue Bilder geliefert hat, die mit der köstlichen Wiedererweckung des bekannten Sängers einen wohlthuenden Afford abgeben. S.

Die Kunstausstellung in Amsterdam.

II.

Wenn ein Liebhaber und Kenner der alten holländischen Meister zum ersten Male hier die neuere holländische Malerei sah und auf jene hin betrachtete, fand er sich im Stillleben, Blumenstück, in Architektur, Marine, dem kleineren und besonders dem auf Lichtwirkung angelegten Genre sogleich heimisch. Auf anderen Gebieten mußte er eine Reihe großer Bestrebungen vermissen, deren Vorbild er anderwärts, etwa in Deutschland, in hochbedeutenden Leistungen wirksam gefunden hatte.

Was ist jetzt mehr en vogue als Frans Hals, van der Helst, Rembrandt, Hebbema! Wo war hier ein Wert, das einen dieser Meister als Vorbild zeigte? Das Kühne, Große, Historische wird von der holländischen Malerei mehr gemieden als erstrebt. In der Landschaft herrscht der französische Realismus.

Während die Portraitalmalerei in Deutschland in den letzten Decennien einen neuen Aufschwung genommen hat, wobei nicht zum wenigsten die großen Niederländer studirt worden sind, sah man sie hier so gut wie gar nicht vertreten. Die Entwickelung des Portraits hängt zusammen mit der Bedeutung und Entwicklung der Persönlichkeit in der Mannigfaltigkeit, aber auch Komplexität der Charaktere und mit dem Einfluß solcher Persönlichkeiten auf die großen Angelegenheiten des Volkslebens. Daber im 16. Jahrhundert, als der kirchliche Pann und der Pann des alten zünftigen Herkommens in allen Verhältnissen des Lebens gewachsen war, eine neue Entdeckung in der Innenwelt. Die großen psychologischen Staatemänner, Historiker und Künstler wuchsen aus der Erde: die Shakespeare, Cervantes, Velazquez, Rubens, van Dyck, Hals, v. d. Helst, Rembrandt folgten den Italienern als ewige Charakterphilister in Poesie und Malerei. Denkt man an diese großen Beziehungen der Kunst zum Leben, so möchte man in dem Fehlen des Portraits auf der Ausstellung etwas für die politischen Zustände Hollands Charakteristisches wieder erkennen: es fehlt augenblicklich in Holland bei sehr kräftigen und zum Theil leidenschaftlichen Parteien an hervorragenden Persönlichkeiten. Das Individuell-Charakteristische zählt verhältnismäßig wenig Vertreter; es beginnt freilich nach dieser Richtung eine immer steigende Bewegung. Holländer werden es verstehen, wenn wir uns in dieser Gedanktenverbindung wundern, daß z. B. kein Portrait von Multatuli auf der Ausstellung zu sehen war oder daß kein holländischer Portraitaler

darauf gekommen war, für die Ausstellung etwa Vegetier's Charakterkopf oder Herrn Veets oder Frau Beckboorn-Leussaint zu malen, wenn denn politische und religiöse Kreise weniger Anlaß boten.

Ein Bildnis Dverbed's von Sterck (Amsterdam), ein Portrait von Fr. Schwärge, einer jungen für Farbe begabten Künstlerin, eine Portraitstudie von van Essen, das für die Zukunft etwas verspricht — da hätten wir die holländischen Portraits.

Jul. Schrader hatte ein Portrait Bismarck's ausgestellt, sehr tüchtig, aber nicht, was wir ein „historisches Portrait“ nach dem Vorbilde der größten Meister nennen, die weltgeschichtliche Personen dargestellt haben. Hinter diesem Kopfe leuchtete zu wenig von dem Geist eines Bismarck. Der große blaue Rock des gemaltigen Körpers machte sich im Bilde sehr unangenehm. Auch die Bilder von Tuerlindx (Brüssel) zeigten in dieser Gattung von Salon-Portraits nichts Hervorragendes von dem bekannten und geschätzten Künstler.

Das große Decentbild fehlte ganz. Hier hatte kein eingeleiteter Realist Anlaß, sich über Reflexionsmalerei, Krebce- oder plastischen Stil zu ereifern. Auch das religiöse Bild fehlte durchaus, sowohl das kirchlich-ideale, was weniger verwunderlich war für Holland um holländische Kunst, als auch das reinmenschlich-religiöse, wie seiner Zeit etwa Rembrandt die Güte, Sanftmuth, Menschenliebe in Anlehnung an die christlich-historischen Vorstellungen auch in Armuth und Niedrigkeit zu verklären gesucht hat. Holland ist außerordentlich religiös. Nirgend in Deutschland oder Frankreich giebt es so viele eigenthümliche oder absonderliche religiöse Parteien oder Sektten nebeneinander, die so charakteristisch ihren religiösen Ueberzeugungen folgen. Was in England literarisch in Joshua Davidson sich geltend gemacht hat, was wir in einer bemerkenswerthen Weise in der deutschen Malerei durch v. Gebhardt vertreten sehen, das fand hier zu unserer Verwunderung durchaus kein Gegenstück.

Ueberhaupt war nur in einem belgischen Meister eine heut zu Tage so außerordentlich wichtige Geistesströmung wiederzufinden. J. van Perius hat malevisch das Wort: „die Wissenschaft muß umkehren“ — gegen die ganze neuere belgische Schule mit einer leider krankhaften Aekese in Zeichnung und Colorit bethätigt. Er führte uns in die Zeit der Herzenergiegiefungen eines kunstliebenden Klosterbruders und des deutschen Nazarenenthums zurück. — Front machend gegen eine technische realistische Bravour, die, um einen gewöhnlichen Ausdruck zu gebrauchen, den Inhalt über der Form vergräbt, gab de Vriendt (Brüssel) eine Erneuerung der historisch-romantischen Malerei. Es ist keine Nachahmung von Stil und Manier des 19. u. 20. Jahrhunderts. De Vriendt's Bilder greifen auf die mittelalterliche epische Darstellung

zurück und erinnern mehr an die Bestrebungen der deutschen Romantiker; nur daß die vollen satten Farben der großen beglückten Meister älterer Zeit ihm zum sicheren Vorbild dienen. Inhalt und Zeichnung ist ihm Hauptsache; Melior, Licht und Schatten sollen dienen, nicht vorherrschen. Es ist Reaktion gegen das koloristische Stimmungsbild und den modernen dramatischen Realismus. Dieses nach neuer Gestaltung ringende Bestreben sah man mit Interesse und Freude; nichts von einer krankhaften Umkehr findet sich darin. Es wird eine Erneuerung gesucht mit gesundem Sinn und im Besitz großer malerischer Meisterschaft hinsichtlich aller Anforderungen der Technik. (Schluß folgt.)

Neurolog.

△ Carl Hess † Von den drei langgeanderten Söhnen des Academieprofessors Carl Ernst Hess in Düsseldorf, der im Jahre 1806 nach München überfiedelte, ist nun auch der letzte, Carl, heimgegangen. Seine berühmteren Brüder Peter und Heinrich sind schon früher aus dem Leben geschieden. Der Vater, ein ebenbürtig hochgeachteter Zeichner, wünschte, der jüngste Sohn solle gleich ihm Ethel und Nabel führen lernen, und dieser sagte sich auch, wenn auch ohne tiefere Neigung, dem Willen des Vaters. Ein hübsch rabirtes Blatt nach Stabe weckte schöne Hoffnungen. Bald aber legte Carl Ethel und Nabel bei Seite und griff nach dem Pinsel, wobei ihm sein Bruder Peter und der treffliche Thiermaler Bogenbauer Vorbilder wurden. In der Schilderung des besseren Lebens im Gebirge fand er neben den besten Künstlern seiner Zeit und seine jahrelangen Genre- und Thierbilder sind voll innerer Wahrheit, Charakterfülle und Poesie.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. B. Deutsche Denkmäler. In der Abgeordneten-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, welche am 21. und 22. Sept. d. J. zu Berlin tagte, wurde auch die Frage behandelt: „Was kann Seitens des Reiches geschehen, um die Inventarierung, Veröffentlichung und Unterhaltung der Denkmäler im Deutschen Reich zu fördern?“ Nach eingehender Beratung wurde eine Kommission beauftragt, eine Denkschrift zu verfassen, welche an die Regierung mit der Bitte gerichtet werden soll, dieselbe wolle die Schaffung einer Centralstelle für Inventarierung und Erhaltung der Deutschen Denkmäler in's Auge fassen.“

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Münchener Kunstverein. Unter dem Genre nahm auf den letzten Wochen-Ausstellungen das Rococo-Genre eine bevorzugte Stellung ein. Es wird hier von einer Reihe tüchtiger Künstler kultivirt, unter denen wohl Koellr an erster Stelle zu nennen wäre. Der treffliche Künstler, dessen „Plumencagen“ ich jüngst gebührendes Lob spendete, war diesmal nicht vertreten. Dagegen hatten C. W. Kell und Heint. Pöfrow, sowie Herrschel die Ausstellung gleichzeitig befehdt. Ich würde eine in Eosa lebende, wohl gekleidete Dame im Kopfbild der ersten Kaiserzeit, er versteht es mit wenigen Zügen auf's Schärfste zu charakterisiren und den Zuschauer dadurch lebhaft anzuziehen. Dabei ist seine Zeichnung klar und sein Vortrag sorgfältig, ohne ängstlich zu erscheinen. Pöfrow's „Ich thue was ich will“, eine junge schöne Dame, die ihrem Verehrer oder Gatten entzückende Lippenstöße macht, würde einen noch hingängiger Einbund machen, ständen die beiden Figuren weniger fest in gleichmäßiger Entfernung von einander und vom Rahmen. Individualisirung und Technik aber ließen nicht

zu wünschen übrig. Brexling, ohne Zweifel ein Schüler des trefflichen Witt. Dieb, führt in seinem „Sion“ den Besahner in die Zeit des dreißigjährigen Krieges zurück und abmt seinen Meister auch darin nach, daß er sich bei aller Freiheit des Vortrages eines ungewöhnlich frühen Bienen bezieht. Viel gekauften Humor angedeutete Pösch in seinem „Darm keine Heimbach nicht!“ bezeichnend, reich lauder ausgeführten Bilde, auf dem ein zu Arest gebrachter Dramatiker dem Polizeidienner beim Eintritt in's Justizkol noch zumüthig eine Brille anbietet. Schw. Thierich hat für die „glücklichen Stunden“ eines jungen Paares, wie mir scheint, etwas gar zu große Maßverhältnisse gewählt. Für viele große Kleinwand ist der Gedanke weitaus nicht bedeutend genug. J. Brandt's „Bebette“, polnische leichte Kavallerie des 17. Jahrhunderts, zeigt alle Vortage dieses reich begabten Künstlers, doch ist die Kupferplatte im Mittelgrunde des Bildes in der Weise mißrathen, daß man nicht weiß, ob der Soldat dort über oder hinter dem im Vordergrund befindlichen Bild. W. Schmidt's „Gratulat!“ möchte ich nicht gerade den besten Arbeiten dieses Künstlers beizählen, doch verleihe ich auch hier das eminente Talent nicht, das ihm so viele Freunde erworben hat. Ich hatte dieser Tage Gelegenheit, ein nahezu vollendetes größeres Bild Schmidt's zu sehen, dessen Stoff wieder dem Bauerleben seiner Heimath entnommen ist. Es verpricht nach allen Seiten hin ein Kapitalbild zu werden. — Das Tiergenre war durch „Hund und Katz“ von Schmitzberger glänzend vertreten, und von den ausgestellten Landthieren möchte ich Willroiber's kräftig behaartes, farblosich verriebenes „Motiv aus Kärnten“, G. Ullid's liebliche „Bartie bei Rabpottin mit dem Sonntagshorn“ und die „Mühle am Sonnenabend“ von Köhnholz nennen, wenngleich letzteres Bild an einer gewissen Unruhe leidet. — Das Portrait war durch das von Engel charakteristisch gemalte Bildnis des Erbprinzen Dr. Weid von Weßbaur in Aufrhalten würdig vertreten. — Auch die Plastik bei Kambaltes. Zunächst eine mit volkenthem Hydrius aufgebauete Brunnenbrunne von W. Wiele in Berlin. Der Haupttheil des deutschen Reiches gehört der Skulptur in der Plastik. Gleichwohl bleiben die bedeutendsten Werke der Berliner Bildhauer in's Gedächtniß unbekannt. Um so erfreulicher ist es, wenn ein solcher anspruchsvoller eine sündende Ausstellung und noch dazu mit einem so tüchtigen Werke befehdt. Max Wiele scheint zu den noch jüngeren Künstlern zu zählen, und das abhängige Urtheil, das die Berliner Kritik vor ein paar Jahren über seine Heilmann an der Konturren zum vorigen Goethe-Denkmal fällte, erwies keineswegs günstige Hoffnungen. Inreß scheint Wiele seine Zeit gut benutzt zu haben. Seine auf der Waise schwebende Götin der Schönheit verdient diesen Namen nicht bloß durch den Adel ihrer Güge, sondern auch durch die ideale Annuth ihrer weichen Körperformen. Zu ihren Füßen liegen löstliche Amerreten. Die lebensgroße Gruppe bietet von keiner Seite eine auffällige Schwäche und zeigt eine Sorgfalt und Gewandtheit in der Durchbildung, die jedem eigenartigen Künstler Ehre machte. Auch die Ausführung in Erz, wenn ich nicht irre broncirtes Zinn, läßt nichts zu wünschen übrig. Unter den modernen Portraitplastikern wird es jetzt Eitte, den Grundrissen ihrer Kunst zuwider, den Glanzpunkt der Augen plastisch durch eine ständliche Erhöhung in der vertieften Nas anzudeuten. Zu diesem Mißgriff ließ sich auch C. Traubowits in seiner sonst ganz guten Büste des Königs Ludwig II. verfallen, die dadurch nur verliert.

B. Düsseldorf. Die Ausstellung von Ed. Schulte enthielt jüngst ein vorzügliches Gemälde von Kubold Jordan, welches sich den bekannten Darstellungen dieses Künstlers aus dem Seemannsleben würdig anreicht. Es bezieht sich „Nach durchwahrer Nacht“ und zeigt die junge Gattin eines Schiffers, die am geöffneten Fenster am Abendhimmel sitzt und thranend Augen hinauschauf auf das weite Meer, ob denn noch immer nicht das ersehnte Boot sichtbar werden wird, welches ihr den geliebten Mann zurückbringen soll. Sorglos schläft das Kind neben ihr in der Wiege, und das Licht des erloschenen Tages kontrastirt in wirksamem Widers mit dem Schein der heruntergebrannten Kerze, wodurch die poetische Stimmung des Ganzen noch wesentlich gehoben wird. So einfach das Motiv im Ganzen auch ist, so treffend erscheint es durch die sinnreiche Auffassung und treffliche Behandlung, die bei jedem Zuschauer die

tieffte Wirkung hervorbringt. Ein gleiches Lob vermögen wir dem großen Vitus von C. e. Perdi leiter nicht zu sollen, so gern wir auch die scharfe Charakteristik und die ausgezeichnete Malerei darin anerkennen. Aber der Gegenstand! Wir können nicht denken, daß derselbe für irgend Jemanden Interesse haben kann und möchten ihm die Veredlung zu einer Darstellung in so großen Verhältnissen entziehen bestrafen. In einem Kloster wird „die Mönchsdir“ (dies ist der Titel des Vitus) gehalten; wir sehen eine Reihe von Mönchen mit trefflich individualisirten Köpfen, an denen die Erucierung der Zerkur vorgenommen wird. Ein leister Klosterbruder sitzt gerade unter dem Kastrimeter eines andern; im Vordergrund wäscht sich ein dritter den frisch rasirten Schädel in gebildeter Stellung, so daß der Betrachter gerade die ganze lahle Oberhälfte desselben sieht, und die übrigen Mönche sitzen und stehen an den Wänden umher. Bei einem kleinen Mädchen hätten wir das Wort vergeblich bingemommen; hier aber bebauen wir das darauf verknüpfte Latent, welches eine der hohen Aufgabe der Kunst wirksamer Stoffwahl hätte treffen müssen. Die „Gehangenen von Ebon auf dem Markplatz von Nemilly bei Metz“ von Str. E. S. II waren ungeniem lieblich durchgeführt und geschickt gemalt; bei diesem Vitus hätten wir inebien gern ein größeres Format gesehen, wodurch die Menge von Figuren und Einzelheiten nicht zur Geltung gekommen wäre. Unter den Landschaften zeichnet sich C. Pingers durch ein großes Winterbild, S. Pöble, Ebel und Fahrbach durch Baumlandschaften vortheilhaft aus. — In der Ausstellung von Bismeyer & Kraus erröge W. Bantier's „Abgittung“ das meiste Interesse. Am Pfosten eines Gartenbors lehnt ein herrschaftlicher Vortrededienter und will mit einer drallen Mäuerin ein süßes Zwiegespräch anknüpfen, wird aber von derselben kurz abgefertigt und sieht nun mit listernen Mienen der tüchtig mit ihm Korbe Davonstretenden nach. Die beiden Figuren sind mit der bekannten feinen Beobachtungsgabe des Meisters höchst charakteristisch dargestellt. Der laute, sich langweilende und durchtriebene Kalak bildet einen äußerst wirksamen Gegensatz zu dem stillen, arbeitsamen und unverderbten Lautmädchen, das seine Zeit zu vertieren und den Mund auf dem rechten Fiede hat; so dürfen wir viele neuße Schöpfung Bantier's wieder mit der unangeübten Anerkennung freudig willkommen heißen. C. Radet bey brachte ein großes Bild von recht sonniger Wirkung, worin Landtschaf und Figuren gleiches Interesse erwecken. Ein alter Dominikaner findet unter einem behaglichen Gebälke ein schlafendes Savoyardenmädchen und blickt vor sich die Jevrie aneinander, um dasselbe näher zu betrachten. Wir hatten das Gemälde für das Beste, was wir bis jetzt von Radet bey gesehen, der auch drei recht farbige Konakel ausgehellt hatte. Der Dreedner Dolmaler Chouan sandte ein Interieur aus der St. Marcin-Kirche in Brüssel, ein welches sich den früher dort ausgehellten Architekturwänden dieses Meisters ebenfalls erweist. E. Didier brachte eine Straßlandschaft von bewunderungswürdiger Klarheit der Farbe, und Kainmussen stellte zwei „Taubenische Landschaften“ aus, die in Stimmung und Behandlung ebenfalls lebendwerth erschienen.

Vermischte Nachrichten.

Ileber den aus der Kathedrale von Sevilla entwandenen Murillo berichtet man wieder: Die spanische Regierung hat sofort ihre Agenten im Auslande beauftragt, vor dem Ankaufe des Vitus zu warnen. Der Kauf scheint von kundiger Hand ausgeführt zu sein, denn aus dem großen Altarbild ist nur dasjenige Stück ausgehitten, auf welchem der Heilige Inezab in betender Haltung dargestellt ist, ohne daß die Nebengegenstände auf dem Bilde beschädigt worden sind. Der Dieb muß sich zur Ausführung seiner That einer Leiter bedient haben, da das große Bild hoch über dem Altare hängt. Auffälliger Weise sind die Ötner, Nizel und Schüssler unversehrt geblieben, und es ist räthselhaft, wie der Kauf hat ausgehitt werden können, da sich des Nachts stets ein Kaplan, zwei Ötner und zwei große Hunde in der Kirche eingeschlossen befinden. Der Werth des Murillo'schen Meisterwerks, welches auf über eine Million Thaler geschätzt wird, ist völlig unermessen. Possentlich gelangt es, des Käubers habhaft zu werden, dem es überdies schwer fallen dürfte, das Bild zu verkaufen, da keine öffentliche noch Privatgalerie es wagen wird, ein allgemein be-

kanntes Meisterwerk zu erwerben. — Ein zu Sevilla erscheinendes Blatt, „El Espanol“, meldet den Diebstahl in folgender Weise: „Ein unerhörtes Verfall, der als ein wahres Unglück betrachtet werden kann und die katbolische und künstlerische Bevölkerung von Sevilla mit Unruhe erfüllt und auf Alle, die davon hören, denselben Eindruck machen wird, hat sich gestern Morgens, aber wie man glaubt, in der Nacht vorher, in der Kathedrale zugezogen. Jedermann kennt das herrliche Bild: „Der heilige Antonius von Padua“, das sich in der Taufkapelle befand und von dem göttlichen Pinel Murillo's herührt, ein Bild, das als eines der ersten der Welt betrachtet wird. Dieses unglückliche Jümel, das auf keine Weise ersetzt werden kann, fand man gestern Morgens in barbarischer Weise verthümelt. Der ganze Theil des herrlichen Gemäldes, das die Gestalt des heiligen Antonius embleit, der sitzend das Kind Gottes in seinen Armen aufnimmt, ist verschwunden, und zwar, wie man annehmen kann, mit sicherer Hand herausgeschmitten. Dies ist bereits der dritte Theil, der seit Kurzem in der großen Kathedrale ausgehitt worden ist. Es ist zu hoffen, daß die bereits eingeleitete Untersuchung diesmal ein besseres Ergebnis herbeiführen werde, als bei den früheren Diebstählen an dem nämlichen Orte.“

R. B. Im großen Saale des Rathhauses in Nürnberg hängt bekanntlich ein großer (4 Meter hoch), in den Formen der besten Renaissance sehr reich durchgebildeter Kronleuchter (publizirt in Spemann's Kunsthandweil. W. J. Taf. 73) von vergeblichem Holze, das Hauptwerk des im Jahre 1619 geforderten Nürnberger Meisters Hans Büchel's. Da derselbe zur Beleuchtung des großen, oft für Konzerte benutzten, Saales nicht anreichte, und der höher zur Ausschöpfung dienende Beleuchtungs-Apparat dieses Kronleuchters und des Saales durchaus unwürdig war, hat der Magistrat von Nürnberg mit ihmliche, jedoch etwas kleinere Kronleuchter der Art anfertigen lassen, welche fürzlich vollendet und ihrer Bestimmung übergeben wurden. Sie sind, nach dem Entwurfs und unter der speciellen Leitung des Prof. R. Wanderer ausgeführt, die würdigen Seitenstücke des alten Originals.

U für die Leitung der Ausgrabungen in Olympia ist folgendes Personal in Aussicht genommen: 1) ein in Berlin bestehendes Directorium von drei Personen, einem Oelehten, einem Techniker und einem Ministerial-Beamten. 2) ein an Ort und Stelle befindliches Comité, welches aus einem Architekten und einem Archäologen besteht. Der Erstere hat die technischen Arbeiten zu leiten. Der Zweite führt das Ausgrabungs-Journal. Einer von ihnen fungirt als Kommissar der deutschen Regierung bei der griechischen Regierung. Der Architekt erhält einen, besonders im Feldmessern geübten, Assistenten. 3) ein Oberaufseher der Arbeiter, ein Koch und ein Diener. 4) Duzehn angestellten Personal werden ohne Zweifel verschiedene Oelechte und Künstler zeitweilig freiwillig sich anschließen. Von der Regierung des deutschen Reiches sollen vorerst 57,000 Thlr. zum Zweck der Ausgrabungen auf Stelle der Altis zu Olympia zur Verfügung gestellt werden. Diese Summe ist auf Grund einer ausführlichen Denkschrift, welche die Professoren Dr. C. Curtius und Barath P. Arlet nach eingehender Total-Untersuchung ausgearbeitet haben, angenommen worden.

J. P. R. Raffael's Violinspieler. Das seit Monaten verbreitete und auch in vielen Blättern übergegangen Gerücht, welches Raffael's Meistertum aus der Galtarie des Balajo Sciarra nach England wandern ließ, hat sich als unbegründet herausgestellt. Zu seiner Verbreitung hat aber der Fürst selbst, oder haben wenigstens seine Beamten Veranlassung gegeben. Das Bild befindet sich noch in dem Palast des Prinzen aus Genua in Rom. Nach dem Vorgange der Fürsten Massimo und Colzi, welche die Kunstschätze ihres Freicommisses unzugänglich gemacht haben (aus dem Grunde langjähriger Familientrauer wird das Verzeihen der unbewehrten Villa Massimo mit den berühmten Kreisen von Schwert e. verweigert), hat jetzt auch der Prinz Sciarra den Zutritt zu seiner Galtarie allen, die ihm nicht persönlich bekannt sind, unzugänglich gemacht, die Person seiner berühmten Sammlung oder in die Privatgemächer vertheilt. Den Violinspieler aber hat das Voss getroffen, sein Schlafzimmer zu zieren. Wenn nun dies nicht veranlaßt, auf ein besonderes Wohlgeschallen des Besitzers an diesem (sinen Erblich zu schließen, so ist es darum, weil die Annahme näher liegt, er habe lo der Zhoar speisender Damen es von vorn herein unmöglich machen wollen, dem Heiligthume zu nahen.

B. Der Historienmaler Karl Vertling in Düsseldorf hat zwei allegorische Wandgemälde in Wachsarbeiten angeführt, welche ein Privathaus in Bonn schmücken sollen. Jedes derselben ist zehn Fuß breit und ein Fuß hoch. Das eine Bild stellt die Nacht dar, eine erbe Krausenschicht auf schlängeligen Klappen, die auf dem Schöße zwei liebliche Kinder hält, das eine im Lebenslächel, das andere im leichten Schimmer. Mit der rechten Hand kreuzt sie ihren Schiefer aus, in dessen weiten Falten die Genien des Traumes ihr Wesen treiben, während andere Genien mit Sternladeln über ihrem Haupte schweben. Die Ahalde des Kessels hält Hesperus, ein schöner Jüngling, und wohnt jetzt die Poesie mit der goldenen Vase, welche so gerne in der nördlichen Stille deren Seiten rührt. Das andere Bild personifizirt den Morgen. Aurora steigt in blühender Schönheit zur Erde und begrüßt dieselbe mit ausgebreiteten Armen. Vesper und Genien umschweben sie im leichten Reigen, Freude und Erquickung bereitend, indem sie theils aus goldener Krone den Segen auf die Erde herabströmen lassen, theils Rosen und Früchte bernickenweisen. Die Auffassung in beiden Gemälden ist äusserst feinsinnig und edel und verdient vollen Lob, welches wir auch der malerischen Ausführung zurechnen müssen, die an Ort und Stelle jedenfalls erst zur vollen beachtlichen Wirkung gelangt, da sie sich möglichst bestrebt, den Eindruck von Frescobildern hervorzubringen, wos wir auch durch den Zweck der Darstellungen gerechtfertigt finden. Die Gemälde, welche kurze Zeit bei E. Schulte ausgestellt waren, haben uns um so mehr interessiert, als man in Düsseldorf nur selten Gelegenheit findet, eine so umfangreiche und bedeutende Schöpfung höchster Stils entstehen zu sehen.

Vom Kunstmarkt.

* Die neuen Braun'schen Photographien der Carnevalla machen in Kunstkreisen begeistertes Aufsehen. Anher der Architektur der Peruzzi'schen Villa und die durch frühere Ausnahmen bereits zugänglich gewordenen Malereien der unteren Räume tritt uns hier zum ersten Mal der ganze reiche Bilderreichthum des oberen Stockwerks in trefflicher Nachbildung vor Augen: Peruzzi's und Giulio Romano's, hauptsächlich aber Sodoma's Fresken, Alexander und Regene und die Familie des Darius. Von letzteren liegen uns die Aufnahmen in mehreren Formaten vor. So werthvoll übrigens die Vereicherung unserer Anschauungsmaterialien ist und so freudig darf wir dem thätigen Adolf Braun dafür danken, daß er

den Schiefer des Ocheimisses von den oberen Ecken der Carnevalla gelöst hat, so entschieden das Bild verdient die Berücksichtigung, welche einzelne der produktiven Künstmänner im Atelier des Photographen haben über sich ergehen lassen müssen. Wahrscheinlich des Kartenformates wegen hat man dieselben rückwärts beschnitten. Am liebsten wurden die großen Detailblätter nach Sodoma's Alexander und Regene von dieser Operation mitgenommen.

Gemälde-Auktion A. Lepke in Berlin. Am 24. Nov. ging in dem genannten Auktionslokal die Versteigerung einer kleinen, aber interessanten Gemäldesammlung moderner Meister vor sich. Dabei befand sich ein Bild von Raubach: „Drei lindernde Kinder“, die bekannte Gruppe aus seinem Bilde im Treppenhause des Berliner Museums: „Die Befreiung Jerusalems“, fleißig durchgeführt und mit dem Monogramm bezeichnet. Das Bild hat entsprechende Preise erzielt, deren einzelne wir hier notiren. Nächsten kommen drei Sammlungen zum Verkauf, zwei mit modernen Bildern (Eberdorf und Eisner) und eine mit Gemälden alter Meister (Fosmann).

W. v. Raubach: Die drei lindernden Kinder . . .	Thlr. 500
Kr. Volk: Weibliches Kindweib . . .	550
D. Witt: Die neueste Kriegsmacht . . .	330 1/2
D. B. Hansen: Großvater's Geburtstag . . .	102
W. Gurt: Landschaft mit Architektur . . .	115
E. G. Richter: Blumen auf dem Weg geerntet . . .	145
F. Jüttenhof: Columbus im Kloster la Rabida . . .	320
E. Eisner: Bauernschnecke . . .	207
Baron P. v. Tzielenhausen: Fluß bei Wangerooge . . .	121

Bitte.

Mit einer eingehenden Arbeit über den berühmten Nürnberg'schen Goldschmied Wenzel Jamniger und seine Werke beschäftigt, würde ich für jeden Nachweis über noch vorhandene Arbeiten dieses Künstlers sehr dankbar sein. Nürnberg, im November 1874. H. Bergau.

Korrespondenz der Redaktion.

Die geehrten Herren Mitarbeiter, welche Referate über Bücher übernommen haben, werden höflichst erucht, ihren Verpflichtungen nachzukommen oder die Recensionsoberpläne zurückzugeben. — Herr Dr. St. Architekt in Stuttgart: Besten Dank; wurde dem Verleger des Aufsatzes mitgeteilt.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Jülich, Nürnberg, Bamberg, Wahrenth und Regensburg veranstalten wie hieher, in den Monaten Januar bis December 1875 **gemeinschaftliche permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einkünfte, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzuliefern sind, und verlegenden Turms vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben. Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einlieferung ihrer Kunstwerke mit dem Entzuden eingeladen, vor Einlieferung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichts, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im December 1874. (25)

Im Namen der verbundenen Vereine:
Der Kunstverein Regensburg.

Neuer Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen.

Wegweiser für das Verständniß der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. Von Professor C. Schmidt in Stuttgart. Mit 28 Abbildungen. Lex.-8. Thlr. — 16 Ngr. fl. — 56 kr. Dieser kleine anatom. Atlas enthält ferner eine Tabelle aller für den Künstler bedeutsamen Muskeln nach Benennung, Ursprung und Ansatz, sowie eine kurze Uebersicht der wesentlichen proportionalen Verhältnisse des menschlichen Körpers. (9)

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

Bilder

aus der
deutschen Vergangenheit

von
Gustav Freytag.

4 Bände. 8.

Neuere Auflage.

Preis gebunden: 9 Thlr. 15 Gr.
Gleg. geb.: 11 Thlr. 12 1/2 Gr.

Inhalt:

Dr. I. Aus dem Mittelalter.	Preis: 2 Thlr. 7 1/2 Gr.
Bd. II. 1.: Vom Mittelalter ins Neuzeit.	(1200 bis 1500). 1 Thlr. 22 1/2 Gr.
Bd. II. 2.: Aus dem Jahrhundert der Reform.	mation (1500 bis 1600). 1 Thlr. 15 Gr.
Bd. III. Aus dem Jahrhundert des großen	Krieges (1600 bis 1700). 2 Thlr.
Bd. IV. Aus neuer Zeit (1700 bis 1848).	2 Thlr.

Verständig in allen Buchhandlungen.
Jeder Band ist einzeln verkäuflich. (21)

Im Verlage von **Klimsch & Co. in Frankfurt a. M. und Wien** erscheint in rascher Folge das bei J. Veith in Carlsruhe begonnene Werk (72)

Beiträge zur Kenntniss der Architektur des Mittelalters in Deutschland

von **Rudolf Hübner**.
in Lieferungen à 6 Blatt, Original-Autographen, gr. Folioform.
Preis per Lieferung 30 Sgr. oder 2 Mark.

Ueber den Nutzen und Werth einer so ausserordentlich reichhaltigen Sammlung bisher wenig oder gar nicht bekannt gewordener Motive von deutschen Baudenkmalen wird Niemand im Zweifel sein, welcher entweder der Baupraxis oder Kunstforschung seine Studien widmet. — Die Anordnung des Stoffes im vorliegenden Werke gestattet eine vergleichende Uebersicht der dargestellten Objecte und sind den Figuren die Ortsnamen und Baujahre beigelegt, sowie auch durch eingeschriebene Masse die wirklichen Grössenverhältnisse veranschaulicht. Auf diese Weise ist dies Werk ein vielseitig nützlich.

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist soeben erschienen: (23)

Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms

in der Zeit
von August bis zum Ausgang der Antonine.

von
Widua Friedländer,
Verfasserin u. a. m.

Zweiter Theil.
Dritte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3/2 Thlr.
Inhalt: Das Verleumdewesen. — Die Kellen. — Die Schaupiet.

Früher sind erschienen:
Erster Theil. Vierte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3/2 Thlr.
Inhalt: Die Stadt Rom. — Der Hof. — Die drei Stände.
— Der geteilte Verlehr. — Die Frauen.

Dritter Theil. gr. 8. Preis: 3 Thlr.
Inhalt: Der Venus. — Die Künste. — Die schöne Literatur.
Die religiösen Aufstände. — Die Philosophie als
Erzieherin zur Sittlichkeit. Der Unsterblichkeitsglaube.

Preis des vollständigen Werkes in drei Bänden: 10 Thlr. Eleg. geb. 11 1/2 Thlr.

In **Ferd. Dümmler's** Verlagsbuchhandlung (**Hartwig & Gehmann**) in
Berlin ist soeben erschienen: (24)

Luise, Königin von Preußen.

Von **Friedrich Adami.**

Siebente vermehrte Auflage. Mit dem Bildnis der Königin und einem Facsimile
der Namens-Unterschrift. 8. eleg. geb. 1 Thlr. 15 Sgr., in engl. Einband 2 Thlr.

Die erste Ausgabe kam aus der Feder der Frau v. Berg, der Freundin und Schicksalskammerin der Monarchin. Dem Verfasser war es vergönnt, neue
Briefe der Königin, „unveröffentlichte“ Originalblätter aus dem Verbandsche der königlichen „Valerian“ mitzutheilen.

Diese neue Auflage ist wiederum sorgfältig durchgearbeitet, durch man-
nigfaltige Aufzüge wesentlich bereichert und ihrer eleganten Ausstattung wegen,
welche durch ein dem Buche beigegebenes schönes Bildnis der Königin aus deren
jüngeren Jahren, das die Anmut ihrer Erscheinung besonders glänzend zum Aus-
druck bringt, noch erhöht wird, namentlich zu Geschenken zu empfehlen.

Dieser 2 Bänden von **J. A. Barth** in Leipzig und **Göner & Zaubert** in Stuttgart.

Rechtig unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Vries in Leipzig

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist er-
schienen: (19)

GESCHICHTE

der

Italienischen Malerei

von

J. A. Crowe & G. B. Cavalcazzelle.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE
BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

(Mit Holzschnitten von H. Werdmüller.)
gr. 8. Bd. I.—V. Preis 20 1/2 Thlr.

Der sechste Band ist im Druck.

Große Bücher-Auktion bei **Lepke** in
Berlin am 4. Januar 1875. — (3000
Nummern) viele Werte aus dem Kunst-
gebiete. — Preisliste, à 5 Sgr. franco,
verlangt von **J. Stargardt** in Berlin,
53, Jägerstr. (26)

Germanisches National-Museum.

Große Gallerie von Kunstgegenständen,
300 Gewinne, Werke der berühmtesten
Künstler, 7 eigenhändige Arbeiten **Iber**
L. E. Beckel der Frau **Krenn** aus dem
deutschen Reich und von **Preußen**.

General-Agentur für den Verkauf der
Kasse à 3 Reichsmark: **Bauhaus Hor-**
witz & Marcus in **Büdingen**, welches
Veränderungen um Agenturen entgegen-
nimmt. (27)

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist er-
schienen: (20)

Die Physiologie der Farben

für

die Zwecke der Kunstgewerbe.

auf Anregung
der Direction des kais. österr. Museums
für Kunst und Industrie

bearbeitet von

Dr. Ernst Brücke.

(Professor an der Wiener Universität.)
Mit 30 in den Text gedruckten Holzschn.
gr. 8. Preis 2 Thlr.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig

Die Galerie

in

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radierungen
von Prof. **W. Unger**. Mit illustriertem Text
Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb.
10 1/2 Thlr.; auf chinef. Papier mit Gold-
schnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg.
auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Beiträge

aus Dr. G. v. Kühnow
(Wien, Uebernehmung. 25)
eb. an die Verlagsh.
(Königsb., Kestelitz. 31
zu richten.

18. December.

Inserate

à 2½ Egr. für die drei
Mal gepaltene Zeilengröße
werden von jeder Druck-
und Anshandlung an-
genommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Bdr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Dem Christmarkt. II. — Die Kunstausstellung in Amsterdam. II. (Schluß). — Vopelt, Karl Hermann von Pöhlter-Rustau; Fährte's Werke in Uebertragung. — Neue Publikationen der Kunstzeitschriften; Vom pittorresco in der Malerei. — Carl Fr. Böttger. — Münchener Kunstverein. — Prof. Klein und Franz Semmann. — Schuldenentwurf; R. Wagner's Haus in Payerst; Emil Gantzen; Nürnberg, monumentale Brunnen. — Zufahrt.

Vom Christmarkt.

II.

Lichtdruck und Farbendruck scheinen sich auf dem diesjährigen Weihnachtsmarkt um die Palme zu streiten. Dem ersteren wäre münchener etwas mehr Licht, dem letzteren etwas weniger Farbe zu wünschen. Von den Fortschritten des photographischen Druckverfahrens legt ein kühnes Zeugniß „Was der Mond bescheint“ (Stuttgart, Kommel) ab, eine Sammlung von Mondscheinbildern von Hugo Knorr mit begleitendem poetischem Texte von Carl Weisbrecht. Die in größtem Quartformat ausgeführten Blätter machen einen dem lithographischen Kreidendruck täuschend ähnlichen Eindruck, nur sind die Schattentöne auf einzelnen Blättern bisweilen gar zu schwer und undurchsichtig, was wir wohl mehr auf Rechnung der Technik der Vervielfältigung, als auf die der Zeichnung zu bringen haben. Die Scenerie, die uns der Künstler vorführt, wechselt zwischen Wald und Wiese, Dorf und See, Berg und Thal. Die Vorgänge, die den Blättern Stimmung geben, kommen in dem Bilde nicht sehr lebhaft zum Ausdruck. Was der Mond hier bescheint, ist meist das unheimlich Düstere, Lichtscheue, Grausige. Nur ein einziges Mal lächelt er einem Liebespaare. Das letzte Blatt „Morgendämmerung“ mit dem Wegner, der zur Burghöhe hinauffeigt, ist in der Wirkung des fahlen Morgenlichts, mit dem das Mondlicht streitet, vorzüglich gelungen und auch in der Komposition das ansprechendste der Sammlung. — Ebenfalls durch Lichtdruck hergestellt ist eine neue wohlfeile Ausgabe der „Schönen Melusine“ von Schwend (Stuttgart, Neff); sie wird

den zahlreichen Verehrern des Meisters, die mit ihrer Börse zu Rathe gehen müssen, eine willkommene Erscheinung sein. Schade, daß die Verlagehandlung sich nicht hat entschließen können, die schöne Welt in Holzschnitt ausführen zu lassen. Nur auf diese Weise könnte es zu verdienter Popularität gelangen. Dabei müßte indes die Uebersetzung aus dem Aquarell in das Lithographische von einer leichteren und glücklicheren Hand besorgt werden, als diejenige ist, von der die stützlich in der Illustrirten Zeitung gebrachten Proben herrühren.

Als eine bemerkenswerthe Leistung des Lichtdruckes ist ferner zu erwähnen: „Der Zwinger“ in 16 Blättern Doppelfolio mit Text von Hermann Hettner (Leipzig, Seemann), zur Hälfte Anfnahmen nach der Natur, welche das blühende Leben dieses lustigen architektonischen Festgedichts verdeutlichen, zur Hälfte Uebersetzungen einzelner Stiche aus dem großen, jetzt fast ganz verschollenen Kupferwerke des genialen Pöppelmann. (Vergl. Zeitschrift, IX, 239 ff.)

Das schmelzende Gesäß hat die Photographie zum heitern Lächeln gezwungen. H. W. Eckert hat der spröden Schönen ihre Reize abgelanscht, und die 52 „Bilder aus dem Elsaß“, die er uns mit Text von J. Cuting in einem gediegenen Prachtbände vorlegt (Heidelberg, Baffermann), werden nicht wenig dazu beitragen, die Wanderlust nach den Vogesen zu lenken. Wie herrlich müssen sich diese Wälderhüter mit ihren verschollenen Burgen, diese alten Städte mit ihren stattlichen Rath- und Bürgerhäusern, ihren Kirchen und Kapellen erst anschauen, wenn sie in vollem Sonnenlicht getaucht erscheinen, da sie selbst unter dem grauen Schleier der Photographie zu immer neuer Betrachtung

herausfordern. Den Lesern dieser Zeitschrift wird die patriotische Gabe vielleicht noch ganz besonders willkommen sein, da sie durch die „Eisfässigen Streifzüge“ bereits an vielen Orten heimisch sind, die uns hier im Bilde vorgeführt werden.

Um mit der Photographie vollständig abzurechnen, wagen wir einen kühnen Flug auf Faust's Zauber-
mantel und lassen uns auf die Bretter nieder, „die die Welt bedeuten.“ Vor uns liegt die erste Lieferung von Kreling's Hausbildern mit zwei photographischen Blättern, die Hauptperson im Studirzimmer und Ordein auf dem Kirchgange zeigend. Der beigegebene Text enthält Widmung, Vorspiel und Prolog mit reichen Initialen, Textbildern und Schlussfäden in Holzschnitt ausgeführt (Münden, Brudmann). Die ganze Ausstattung dieser Folio-Ausgabe des Goethe'schen Meisterwerkes zeigt eine monumentale Würde, eine durchaus gebiegene Schönheit, die kegerig auf die Fortsetzung macht. Das vollständige Werk soll 16 Hauptbilder in Photographie und gegen 80 Holzschnitte enthalten. Nach dem Erscheinen des Ganzen wird darauf zurückzukommen sein.

Der Farbendruck ist dieses Jahr wieder durch eine Anzahl vorzüglicher Leistungen auf landschaftlichem Gebiete vertreten. Wir nennen zuerst die Schlußlieferung der Hildebrandt'schen „Aquarelle“ (Berlin, R. Wagner), die weiter nichts bedauern läßt, als daß sie den Schluß des ebenso großartigen wie prächtigen Unternehmens bildet, welches nun in 34 Blättern abgeschlossen vorliegt und ebenso dem Verleger wie den Chromolithographen R. Steinbock und W. Voellert zur Ehre gereicht. Dem verstorbenen Meister ist damit ein Monument errichtet, wie es sich herrlicher nicht denken läßt. Die Blätter der Schlußlieferung zeigen uns eine Straße in Alexandrien mit einem Minaret im Hintergrunde von ungemein stotter Behandlung, die Hafenstadt Colombo auf Ceylon mit einem etwas ödem Vordergrunde, wie ihn Hildebrandt liebt, und der Ferne einen um so größeren Reiz zu verleihen, endlich zwei Ansichten aus China, eine Brücke bei Peking, die über ein stilles, schilfbewachsenes Gewässer führt, und den Hafen von Foo-hoo-foo, deren beider Hintergrund die sanften Wellen eines fernen Gebirgsgangs abschließen.

Gleichzeitig hat dieselbe Verlagsabhandlung ein neues verwandtes Unternehmen begonnen, von welchem die erste Lieferung sich mit sechs Farbendruckten präsentiert. „Materische Reiseziele“ benennt sich diese Sammlung von Beuten, die Eugen Krüger auf seinen Reisen im Norden und Süden, im Osten und Westen Europa's gesammelt hat. Man darf diese schönen Blätter nicht in unmittelbaren Vergleich mit den orientalischen Scenerien Hildebrandt's bringen, sonst hat man das Gefühl eines leisen Fröstelns. Sorgfalt und Mühe sind bei

Krüger viel größer als bei Hildebrandt, aber es fehlt die Unmittelbarkeit der Uebertragung des Natureindrucks in die Sprache der Kunst, die fest entschlossene Pinselführung, die nur den Gesamteindruck zum Ziele hat. Immerhin können wir uns des Anblicks seiner Reisefrüchte freuen, die gar mannigfaltiger Art auch in der Beleuchtungsweise dem Spruche „varietas delectat“ gerecht werden. Vom Harbanger Fjord in Norwegen, den wir in der Abendsonne sehen, führt uns der Künstler nach der Insel Wight in die Fress-water-Bay, deren düstere Felsmassen das Mondlicht umspielt, von dort an die Ufer des Chiemsees in gedämpfter Morgenluft, weiter in den Hafen von Venedig, der sich von S. Maria della Salute bis zum Dogenpalast vor uns ausbreitet; den Vordergrund beleben Fischerbarken, deren eine mit ihrem feuerrothen Segel einen lebhaften Farben-
effekt in den grauen Ton der schwülen Luft bringt. Von dort geht es nach der Isola bella am Lago Maggiore und endlich nach dem Hafen von Monaco, das wir, am Fuße eines prachtvollen Oelbaums stehend, auf seiner Felsenhöhe vor uns liegen sehen.

Wir schließen diese Gattung von Prachtwerken mit dem verdienstvollen Unternehmen der Verlagsabhandlung von Fr. Brudmann in München, die Rottemann'schen „Arladenfresken“ in Farbendruck zu publiciren. Ein in diesen Blättern vor Jahren bereits ausgesprochener Wunsch ist damit Wirklichkeit geworden. Auch bei diesem Werke hat wie bei den beiden vorigen R. Steinbock in Berlin die Chromolithographie übernommen, und nach den uns vorliegenden drei Blättern, Tivoli, Capla und Charpödis, Taormina, verspricht der Farbendruck eine Leistung, die an Treue der Wiedergabe der Originale nichts zu wünschen übrig läßt.

Wie gewöhnlich so hat auch dies Mal der Kupferstich das Wenigste zur Verforgung des Weihnachtsmarktes beigetragen, und von dem Wenigen ist eine größere Publication nur in Bezug auf den Text deutschen Ursprungs, während die Kupfer von Frankreich importirt wurden. Wer sich an Doré müde gesehen, wird die mit weniger Phantasie aber größerem Ernst und strengerer Zeichnung ausgeführten Compositionen von Bida zu den vier Evangelien gewiß gern einer längeren Betrachtung würdigen. Die von Flameng und anderen Stechern ausgeführten Radirungen nach den Bida'schen Zeichnungen sind meisterhaft behandelt, und so begräßen wir denn die ursprünglich bei Gachette & Co. in Paris erschienenen Blätter auch in der Hülle des deutschen Bibeltextes (Bremen, Müller) als eine Erscheinung, an der man sich erfreuen und zugleich lernen kann. Bida gehört zu den orientalisirenden Darstellern der heiligen Geschichte, die auf Grund von eifrigen Localstudien sich an die Arbeit gemacht. Daß dabei der äußeren Wahrheit mitunter mehr Rechnung getragen ist als der

inneren, daß die Scenerie und das Kostümliche gegen das seelische Element oft vorwiegt, ist nicht zu verwundern. Die Auffassung des Künstlers hat eine Tendenz zum Süßlichen und streift mitunter an das Theatralische. Die volle Wärme der Empfindung, die dem deutschen und protestantischen Gemüthe vor Allem Hauptsache ist, spricht nicht aus seinen Gebilden. Indeß haben sie etwas auch uns Deutsche Ansprechendes in ihrer schlichten Würde und Gediegenheit, und die klare, abgemessene Kompositionsweise giebt dem Vortrag eine ernste, feierliche Haltung, die dem Wesen des Stoffes gerecht wird.

Hier wollen wir unter den französischen „Etrangers“ 1875“ zweier Prachtwerke gedenken, die durch die musterhafte typographische und künstlerische Ausstattung und nicht minder durch ihre — Püßigkeit unsern Reid und unsere Bewunderung erwecken. Das eine ist Louis Beuillot's „Jesus-Christ“, das andere Paul Lacroix's „XVIII^{me} siècle“: zwei dem Gedantenreife nach sehr weit von einander verschiedene Bücher, die aber von der Verlagshandlung (Firmin Didot in Paris) mit so gleichmäßiger Opulenz ausgestattet sind, daß das galante Frankreich sich in dem ersten ebenso gern heimisch machen wird wie das fromme in dem zweiten. Das Buch Lacroix's fügt den 350 Holzschnitten nach Bateau, Vouker, Lancret u. s. w., welche den Text zieren, 21 in den blassen Farben des vorigen Jahrhunderts geradete Chromolithographien hinzu. Das Beuillot'sche Werk verfügt außerdem über das beizendwerthe Hilfsmittel der Heliogravure Amand-Durand, mittelst welcher mehrere Stiche von Marc Anton u. A. trefflich reproducirt erscheinen. Papier, Druck, Holzschnitte u. s. w., endlich der Einband und selbst das Vorsatzpapier: Alles ist von gleicher Schönheit, den deutschen Verlegern, Buchdruckern und Buchbindern als Muster nicht warm genug zu empfehlen. Beide Bücher zusammen kosten noch nicht einmal zwanzig Thaler! So producirt freilich nur eine Nation, welche wirklich den Weltmarkt zur Verfügung hat.

Auch eines englischen Buches mag hier Erwähnung geschehen, das durch seine schöne Ausstattung die Augen auf sich zieht: „Michael Angelo Buonarroti. The story of his life and labours by Charles Christopher Hack“ (London, Macmillan & Co. 1875). Der Verfasser macht nicht den Anspruch, eine neue Biographie des Meisters bieten zu wollen. Wer könnte das auch jetzt unternehmen an der Schwelle des Jubiläumsjahres, welches uns die längst erwarteten archivalischen Quellen zur Lebensgeschichte Michel Angelo's zu erschließen verspricht! Was schrieb aus lebendigen Reise-Erinnerungen ein bequem lesbares Buch nieder, welches das Interesse seiner Landsleute von Neuem auf den großen Florentiner hinklenken soll. Zahlreiche Photo-

graphien, zum Theil nach den Originalen, zum Theil nach Stichen sind dem Buche beigegeben.

Nach Deutschland zurückblickend hätten wir noch der Fortführung der „Shakespeare-Galerie“ (Leipzig, Brockhaus) zu gedenken, welche bis zur 8. Lieferung gediehen ist und in den beiden 1874 erschienenen Hefen Illustrationen zu Heinrich V., Antonius und Kleopatra, Heinrich VI., 1. Thl., Othello, Viel Lärmen um Nichts und dem Wintermärchen von Pecht, Spieß, Hofmann und Adams in Stichen von Goldberg, Schmidt und Bauer mit erläuterndem Text von Pecht enthält.

Verwandter Art, das heißt zur Dichtung den künstlerischen Kommentar liefernd, sind die „finniger Betrachtung gewidmeten“ Blätter, welche Wilhelm Georgy zu dem bei J. Guttentag in Berlin unter dem Titel „Natur und Herz“ in II. Quart erschienenen Abhng geliefert hat. Wenn auf dem Titel diese Blätter als Kupferabdrungen bezeichnet sind, so sollte man fast an einen Druckfehler glauben, denn die Ausführung ist bis in das kleinste Detail hinein so sorgsam und fein, dabei von einer so metallenen Schärfe, daß man Strahlscheibe vor sich zu haben glaubt. Die Natur sieht bei dem liebenswürdigen Landschaftler immer allerliebst, nett und niedlich aus, wie etwa wenn man sie durch ein Verkleinerungsglas ansieht, und man muß es dem Künstler lassen, daß er in dieser Art von Naturschilderung, die nur durch die schärfste Lupe, die unerschütterlichste Geduld und die sicherste Hand zu Stande gebracht werden kann, einzig und unübertroffen dasteht. Mit dem Principe, dem er folgt, wollen wir hier nicht rechten, auch nicht allzu kritisch die bewegten Elemente, Wasserstürze und Wellenschlag, die Lichtphänomene und das Verhältniß der menschlichen Gestalten zu der landschaftlichen Umgebung auf die Probe stellen. Das Werk in seiner geschmackvollen typographischen Ausstattung, seinem delikaten, oft ornamentirten Einbande gehört zu den freundlichsten Gaben der literarisch-künstlerischen Production und wird wenn in zierlichen, gewiß in rechten Händen sein.

Zum Schluß machen wir alle diejenigen, welche sich für die dauernde Erhaltung des schönen, von Siemensing bei Gelegenheit der Siegesfeier in Berlin entworfenen Frieses interessieren, darauf aufmerksam, daß derselbe, in drei Blätter getheilt, in Kartenform von H. Bömer bei Fr. Bruckmann in Berlin erschienen ist.

S.

Die Kunstaussstellung in Amsterdam.

II.
(Schluß.)

Am bedeutsamsten in der Historien-Malerei speciell modernen Stils, von den Holländern ganz vernach-

läßt, traten hervor C. Becker (Berlin) und Emile Levy (Paris). Becker's Bild zeigte die Höhe der neuen deutschen koloristischen Schule. Das Bild „Bianca Capelle“ ist mit eminenter Meisterschaft gemalt. Doch das Psychologische tritt vor der Technik des eigentlichen Kolorists zurück, wie das Gewöhnlichere vor dem Außerordentlichen. Und doch muß darin nach der Größe des Bildes, Wahl und Behandlung des Stoffes, der eigentliche Schwerpunkt liegen. Immer glüht unser Blick wieder auf Sammlt und Atlas, auf das Kardinalsgewand und das Tigerfell und bewundern wir die Kraft und die mit den Schwierigkeiten spielende Kühnheit der Technik, statt aus dem Seelischen heraus den ganzen Vornehm zu erfassen. Levy trat mit dem psychologischen Genre auf, in welchem er seinen Ruf gewonnen hat: Liebe und Thierheit nach der Fabel des Lafontaine, glatt, sauber, in zarter, matter Farbe. Die feine Abwägung der Mittel, die mit dem Raffinement nobler Klarheit geübte Zurückhaltung verträglich den kundigen französischen Meister. Wir hätten dabei viel über eine gewisse Art der französischen Malerei zu sagen: genug, daß wir die Kraft der Schönheit oder der frischen Sinnlichkeit vermischen und daß dieser Amor, eine zur ersten Blüthe drängende nackte Gestalt, ein Knabe, wie die Nacktheit zeigte, durch sein mädchenhaftes Gesicht und den mystisch verschleierte Blick etwas Unnatürlich-Zwitterhaftes für uns hat. Es ist Waldlandschaft dabei, aber es ist nicht Waldes- und Rosenkranz, was aus dem Bilde strömt, sondern ein zwar ansehend matter, aber sehr narkotischer und sicherlich nicht ganz gesunder morbider Parfüm. Ein zweites Bild Levy's zeigt eine nackte Voelensburgerische Gestalt mit modernem Kopf. Man begreift, daß darin Wirkung liegt. Claude Jacquand (Paris) hatte ein großes Bild ausgestellt: Freilauf Gefangener von einem Marokkanischen Seeräuber durch Kämpfe. Auffassung, Charakteristik, technische Ausführung haben uns kein besonderes Interesse abgenommen. Es war der ältere Horace Vernet-Stil ohne dessen Kraft und Lebendigkeit. Das Bild „Verbannte“ von M^r. Janny Weis (Brüssel) erinnerte durch die Art, wie Schönheit und Gefühl angestrebt und ausgedrückt war, an den Idealismus der älteren Düsseldorfser. Man konnte sich freuen, auch solchen Idealismus einmal wieder zu sehen. Doch ließen auch hier die Darstellung des Seelischen und die Komposition zu wünschen übrig. Landelle (Paris) war nicht glücklich vertreten, um bawach seinen Ruf völlig zu würdigen. Das kleine Bild (türkische Tänzerin) zeigte am meisten seine Vorzüge. Ueber Jan van Beers (Antwerpen) „Hoch die Geusen“ genüge die Bemerkung: led und so abenteuerlich, daß der Geuse wie ein Wahnsinniger dargestellt ist. Herr van Beers scheint in seiner Art Bieryt ersetzen zu wollen in Originalität. Wir kennen nur dieses Bild von ihm und

können danach nicht urtheilen, welche Kraft hinter seiner Absonderlichkeit und Kühnheit steht, die hier in's Burleske sich outrirt hat. Luminais (Paris) war durch seine „Heimkehr von der Jagd im alten Gallien“ für uns unerquicklich, französisch outrirt in Zeichnung und Kolorit in einer Manier, für die wir keinen Sinn haben. A. Struys (Antwerpen) konnte gegen A. von Cramer (Düsseldorf) und Fr. Mary Cassat (Paris) zwei große malerische Strömungen zur Anschauung bringen. In den Landschaften lehrte dies wieder: hier eine Reihe von Landschaften der neuen, möglichst farblosen Art und dagegen dort das Bild von Philippeau: italienische Landschaft mit Staffage. Einerseits die Bestrebungen der Farben-Virtuosität, die auf möglichst wenigen und mit Vorliebe flumpferen Farben, auf Grau oder Blau und Grün ihr Bild gründet. Dagegen neuerdings eine besondere Reaktion, welche bunte, lichte Farben liebt, auf Paul Veronese's Lieblingsfarben zurückgreift und auch die Landschaft im Gegensatz zur Klegmethode fein, zart und bunt liebt. Im größeren Genre zogen Brunet-Houard (Gentainebleau) und A. Lafsch (Düsseldorf) zumeist die Aufmerksamkeit auf sich. Der Bretagner Meister hatte ein ausgezeichnetes Bild ausgestellt: „Waldische Bärenführer, in einer bretagnischen Hafenstadt landend“. Die Thiercharakteristik ist herrlich, immer wieder zur Freude und Bewunderung hinreichend. Lafsch hatte die schon erwähnte „Gefangennahme eines Franc-Tireur“ gewählt, sehr tüchtig, in Vielem bedeutend, aber in Ergreifung des Momentanen, der Lebenswahrheit und der Charakteristik doch noch kein „Defregger“. Von Kriegsbildern lieferte Rodouffen (Rotterdam) eins seiner geistvollen, durch und durch lebendbewegten Stützenbilder. Bombleu (Paris) hatte ein gutes Bild: abgejessene französische Kavallerie im Schneegestöber. Charpentier's (Paris) Batterie im Aufmarsch war schwach.

Das Genre zeigte viel Gutes und manches Treffliche. Ten Kate war durch ein Bild vertreten. Altmeister Jordan (Düsseldorf) fiel durch sein „Großvaters Geburtstag“ nicht auf, was kurz als Empfehlung für die manderschei ähnlichen Bilder Aurerer dienen mag. H. Valkenburg (Amsterdam), der früher durch Bilder von Deunerscher Genauigkeit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, hat sich diesmal mit einem Bilde echt holländischen Genres in Kolorit, Licht und Schatten eine goldene Medaille errungen, eine verdiente Auszeichnung für den Künstler, der Decennien in der Ausbildung der Kunst durch seine Lehrthätigkeit behindert, in den letzten Zeiten sich so schnell zur Anerkennung gebracht hat. Stroebel (Haag) hatte in einem „Ehefest im 17. Jahrhundert“ Rembrandt'sches Verdämmern im Hintergrund erstrebt. Bles, Kever, Hentes, Moeslagen, Dffermans, Wieschebrink u. A. brach-

ten Feines, Hübsches und Interessantes. Sad óe (Haag) hatte ein feingefühntes Bild in Anlehnung an Breton's Bemühe ausgestellt: Kartoffel-Nachlese in Dünenlandschaft. Von dem jüngst verstorbenen W. Verschuur waren mehrere Bilder da, welche das Stubium Bouwerzmann's in ansprechendster Weise, im Farbentönen freilich zu viel direkte Nachahmung zeigten. Es ist zu unselbstständig, auch gleich das „Aler“ der Bilder mitzumalen. Beerweer's „Wintertag im Judenquartier zu Amsterdam“ ist ein meisterlich gemaltes Werk in der Feinheit des Tones, doch in seinen Gruppen auf der Straße ohne Bedeutung. Weil der Vordergrund nicht kräftiger behandelt ist, bekommt das Ganze etwas Eintöniges. Derselbe Meister hatte noch eine schöne, düster gefärbte Abendlandschaft ausgestellt: „Katywl an See bei untergehender Sonne.“

Seinem ersten Bilde können wir das A. Pasini's entgegenstellen: „Markt vor der Mesche von Jent Djami in Konstantinopel“, in der Farbenbuntheit verwunderlich auf den ersten Anblick, aber bei näherer Beschichtigung durch Kühnheit, Leichtigkeit und Feinheit, durch Geist und Virtuosität zur Bewunderung hinreichend.

Brillouin (Paris), der in Meissonnier's Spuren geht, Portielfe mit vollen, fatten Farben, Oyens (Brüssel) mit einem ledigen Vitodgen ledigen Farbenbuntheit, Postma (leichte, zarte Farbenbehandlung) seien genannt. Doch ist, wie gesagt, Vollständigkeit in Aufzählung der einzelnen Künstler und Bilder nicht unser Zweck.

Das moderne Kleiderbild übergehen wir ganz. Es war Hübsches und ästhetisch Geschmackloses darunter. Nirgends freilich eine Charakteristik, wie bei Terburg, die zu Kleidern und Farben noch den Geist giebt. Wenn Andere in einer Strömung, die wir in der deutschen Dichtung ebenfalls repräsentirt finden, am schönsten durch H. Lingg, die Antike sich erwählt haben, und sonst der Orient herhalten muß, so hat Delamarre (Paris) sich die noch nicht angenutzten Chinesen auszuwählen. Wir können denselben keinen Geschmack abgewinnen.

C. I.

Kunstliteratur.

E. Fehold, Fürst Hermann v. Pückler-Muskau in seinem Wirken in Muskau und Branitz. Leipzig 1874. J. J. Weber. 8.

Es ist eine bekannte und allgemein anerkannte Thatsache, daß Fürst Pückler-Muskau mit seiner großartigen Anlage des Parks zu Muskau in der Geschichte der Gartenkunst Epoche gemacht hat. Eine Geschichte dieser Anlage und eine Schilderung derselben von Seiten eines dem Fürsten nachstehenden Fachmannes und Mitarbeiters muß daher von großem Werthe und

bei der Berühmtheit der Muskauer Anlagen auch von allgemeinem Interesse sein. Sie wird uns geboten in dem vorliegenden, von der Verlagehandlung sehr sauber ausgestatteten, auch mit dem Portrait des Fürsten und einer Ansicht der in einem See im Park zu Branitz gelegenen Grab-Pyramide des Fürsten, — zugleich ein stimmungsvolles Landschaftsbild von Künstlerhand — beide in Holzschnitt, geschmückt, kleinen Buche, dessen Verfasser, Park-Direktor E. Fehold in Muskau, mit dem Schöpfer des Muskauer Parks viele Jahre lang in persönlichem Verkehr stand, die Anlagen desselben im Sinne des Fürsten fortgeführt hat, erhält und noch leitet.

Der Verfasser, welcher an dem verschobenen Fürsten Pückler mit aller Pietät, die ein Schüler für seinen Meister nur haben kann, hängt und ihn als Menschen wie als Künstler hochachtet, schildert nach einer biographischen Skizze in kurzen, kräftigen Zügen das Entstehen der Park-Anlagen zu Muskau und nach dem Verlaufe von Muskau an den Prinzen Friedrich der Niederlande auch des Parks zu Branitz, giebt uns Kenntniß von der ersten Idee des Fürsten dazu — nach einer Reise nach England — beschreibt die Vorbereitungen und die Befestigung der entgegenstehenden mannigfaltigen Hindernisse, die Ausführung des Werks, dann die allmächtigen Verbesserungen, gedenkt der Männer, welche dem Fürsten in seiner fünfundsiebzigjährigen Thätigkeit hilfreich zur Seite standen und giebt dann eine eingehende Charakteristik des vom Fürsten Pückler in die Gartenkunst eingeführten Stils mit besonderer Angabe der von ihm herrührenden Neuerungen, bespricht im Speziellen die Führung der Wege, die Benutzung des Wassers, der Seen, Teiche, Flüsse und Bäche, der Baumplantagen etc., erwähnt die Unterschiede des Stils von den Park-Anlagen der Engländer und der gleichzeitigen deutschen Gartenkünstler. Zum Schluß gedenkt er auch noch des Einflusses des Fürsten auf mehrere Park-Anlagen in verschiedenen Residenzen Deutschlands und des Auslandes.

Fehold theilt uns aber nicht bloß die Thatsachen mit, sondern giebt, als kompetenter Fachmann, zugleich eine unparteiische, gewiß gerechte Kritik der Thätigkeit des Fürsten. Sein Buch ist demnach auch neben den eigenen Schriften des Fürsten über Landschaftsgärtnerei und neben der größten Biographie desselben von Ludwilla Aßing von selbständigem Werthe.

Seine Schreibweise ist eine sehr angenehme. Der Leser bemerkt sofort, daß der Verfasser sein Gebiet vollkommen beherrscht und darüber in durchaus sachgemäßer Weise, mit voller Freiheit, in anschaulichster Weise sich auszusprechen weiß, so daß auch Jeder, der der Gartenkunst, die bis jetzt im Allgemeinen noch immer viel zu wenig beachtet wird, fern steht, das anspruchsvolle, kleine Buch gern lesen und auf das im Anhang angeführte

größere Werk desselben Verfassers über „Landschaftsgärtner“ im Allgemeinen, begierig werden dürfte.

L. B.

* **Väblé's Werke in Uebersetzungen.** Von Väblé's Grundriß der Kunstgeschichte erscheint die zweite Auflage der englischen Ausgabe (London, Smith, Elder u. C.) eben in zwei Bänden ausgestatteten Bänden. Die Geschichte der Plastik ist bei demselben Verleger schon früher ebenfalls in englischer Uebersetzung durch Miss Sumner herangezogen; außerdem in Gemburg die Verhölde zur höchsten Kunst, übersezt durch V. A. Wheatley. Der Grundriß der Kunstgeschichte hat ferner eine dänische Ausgabe durch J. Lange in Kopenhagen und eine schwedische durch G. Upmark in Stockholm erlieht; auch die Geschichte der Architektur ist in schwedischer Uebersetzung erschienen, mit Zusätzen von C. Eichhorn. Endlich ist die Geschichte der Plastik in russischer Uebersetzung zu Moskau herausgegeben worden.

Kunsthandel.

Die **Kunzel-Société** hat vor Kurzem ein großes, für kunstgeschichtliche Studien wichtiges Werk in Angriff genommen, welches die Antiken-Sammlungen des Britischen Museums in vorzüglich ausgeführten Lithographen zu veröffentlichen bestimmt ist. Die Durchschnittsgröße der Bildfläche beträgt 55 : 40 Centimeter. Es sind bis jetzt 20 Blätter erschienen, darunter verschiedene Stücke des Parthenonfrons, der Figuren von den Giebeln des Parthenon, der minoischen Reliefs, dann archaische und römische Vösten und Statuen. Die Publication ist bestimmt, den Entwickelungsengang der Plastik bis zum Ausgang des klassischen Alterthums zu veranschaulichen. Die erste Abtheilung kostet 150 Thaler, einzelne Blätter 8 Thaler. Für Deutschland hat die Buchhandlung von A. Zwietmeyer in Leipzig den Vertrieb übernommen.

R. B. Die wohl erhaltenen Kupferplatten der *Vues pittoresques de l'Italie* von Dies, Reinhard und Nebau, welche im Jahre 1798 im Verlage von Frauenholz in Nürnberg erschienen, sind kürzlich von der Verlagsbuchhandlung (Kont. Müll) in Nürnberg erworben worden. Dieselbe wird nun eine neue Ausgabe des schönen, wertvollen Werkes veranstalten.

Nekrolog.

△ **Carl Friedrich Voigt**, I. bayer. Hofmedailleur, starb am 13. October in Triest nach kurzen Leiden an den Folgen einer Erkältung, welche er sich auf der Rückreise nach seiner letzten Heimath, Rom, zugezogen. Voigt war zu Berlin im Jahre 1800 geboren und armer Leute Kind. Als Vehrjunge des Grafen von Sollaod täglich zwölf und mehr Stunden an Arbeitstätte, eilte er Abends im Lauffchritte heim, um bis Mitternacht ohne Anleitung sich im Zeichnen zu üben. Von Sollaod kam er an die königl. Münzkunst in Berlin und machte dort unter Voos ungewöhnliche Fortschritte im Stempelschneiden. Daneben schnitzte er einen Amor als Wöstenbinder und ein Reliefschnitt des Königs Friedrich Wilhelm III. in Eisenblech. Noch nicht voll zwanzig Jahre alt, ward er schon zum ersten Medailleur an der Berliner Münzkunst ernannt. Nachdem ihm fünf Jahre später seine Fertigkeit im Modelliren nach dem Leben den akademischen Preis und damit ein Reisestipendium eingebracht, ging er zunächst nach Vondon und schritt dort den Stempel zu einer mit viel Verfall aufgenommenen Medaille auf Nord Eton. Von Vondon nahm Voigt seinen Weg nach Paris, Mailand und Rom, wo er bei Girometti Unterricht im Stein schneiden nahm. Auch ward ihm, dem protestantischen Künstler, die Ehre zu Theil, Pius VIII. für einen Schutzstempel in Vado modelliren zu dürfen. In Rom machte er die Bekanntschaft der trefflichen Miniaturmalerin Terza Florenti und ward durch sie zum Katholizismus hingezogen, zu dem er sich bald danach bekannte. Sie ward ihm eine liebevolle treue Gattin. In Rom besuchte ihn auch König Ludwig I. und lernte ihn so hoch schätzen, daß er ihn als ersten Münzmedailleur nach München berief. Hier eröffnete sich der

Tätigkeit des Künstlers ein weites Feld. Der König trug sich mit dem Gedanken, zum Gedächtniß hervorragender historischer Ereignisse während seiner Regierungssitz Thalerstücke prägen zu lassen. Voigt war dazu ausersehen, den schönen Gedanken auszuführen und löste die mitunter höchst schwierige Aufgabe mit großem Geschick, wobei ihm seine Bildung nach der Antike besonders zu statten kam. Der Einfluß Thernhallen's, der sich ferner mit der ihm eigenen Lebenswüthigkeit annahm, war für Voigt ein entscheidender geworden und blieb es bis an das Ende seiner Tage. Voigt's Kunst ging über die Grenzen des Bayerlandes hinaus, viele der kleineren deutschen Bundesstaaten ließen die Stempel ihrer herrlichen Münzen von ihm schneiden. Daneben übte er zahlreiche Ehren- und Gedächtnismedaillen aus, so auf die Kunsttätigkeit des Königs Ludwig I., auf Thernhallen, Ranz, Cornelius, Kaulbach, eine solche mit dem Portrat des Herzogs Maximilian in Bayern, auf das elfundzwanzigjährige Jubiläum des Bisthums Eichstädt, auf die Errichtung verschiedener Denkmäler u. s. w. Seit Ende der fünfzig Jahre lebte Voigt in Rom und kam nur in wenigen Fällen unabweisbarer Nothwendigkeit nach München zurück, wie z. B. am König Ludwig II. in Vado zu modelliren. Als einziger Katholik trat er schon früh in lebhafte Beziehungen zum päpstlichen Hofe und übte seit Pius IX. eine Reihe sehr werthvoller Medaillen aus, welche ihren Stoff den bedeutendsten Lebensbeziehungen deselben entnahmen, so auch das Jahr 1861, auf das Centenar, auf die Eröffnung des Concils u. s. w. Auch Yaporiciere, den Grafen Larberlet, den Cardinal Manns, den Ingenieur Manetti und den Kupferstecher Jubara ehrte er durch schöne Medaillen, nicht minder den Ingenieur und J. Bortwein Goldschmied. Voigt war unvergleichlich als Rebaillieur, Stempelschneider, als Künstler in Intaglio und Cameen, im Fertigen von Kunst-Schmuck aller Art und hinterließ den bleibenden Namen eines wahren Ehrenmannes. Die Akademien von Berlin, München, Rom, Florenz u. haben ihn durch Ernennung zu ihrem Mitgliede geehrt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **München's Kunstverein.** Die letzten Bodenausstellungen boten manches Interessante, aber nur ein Werk von hervorragender Bedeutung, was bei der herrschenden Kunstrichtung nicht wohl befremden kann. Dieses ist: war Hr. Bodenmüller's „Schlacht bei Böhmb". Richtiger wäre vielleicht die Bezeichnung gewesen: „Erkämpfung der Höhe vor Fröschweiler in der Schlacht bei Böhmb", denn diese bildete nur einen Theil der complicirten Aktion, welche als ein unbedeutendstes Geleed begann, um schließlich zur Entscheidungsschlacht zu werden. Bodenmüller hat sich durch seine „Schlacht bei Sedan" (nun in der neuen Pinalothek zu München) eine höchst ehrenvolle Stellung unter den Schlachtenmalern der Neuzeit errungen, und sein Leibes, sehr umfang- und figurereiches Bild muß jenem gegenüber wiederum als entscheidender Fortschritt bezeichnet werden. Auch hier macht sich vor Allem bemerkbar, daß der Künstler der Aktion bedachte, an ihr thätigen Antheil nahm: Bodenmüller diente bei der bayerischen Artillerie und wurde nach der Schlacht bei Sedan zum Pionier ernannt. Er war Augenzeuge des gräßlichen Kampfes, der sich vom Thale des Saarbades durch den von Hohlvogel und Gröben durchdrungenen, steil ansteigenden Wald bis zum Dorfe Fröschweiler hinanzog und mit der Bestimmung dieses letzten Stützpunktes Mac Babon's endete. Bayern und Preußen gingen im Angelegen aus den Eckschloß der Turock's Schiller an Schmitz vor. Wir sehen sie auf dem Hügel auf halber Höhe angelangt, die Turck's unter ihrem unüberwindlichen Artilleriegeschütz. Die deutschen Offiziere kämpfen in den besten Reihen, und eben rückt das bayerische Vortruppen vom Saarbath in den Hohlvogel vor, der nach Fröschweiler hinanführt; mitten unter ihnen von der Tana mit seinem Stahl. Im Walde herrscht ein grüneliches Geknurre, das Sonnenlicht bringt nur schwach durch das Laubdach der kräftigen Buchen. Damit ergab sich für den Vater ein schwer zu überwindendes Hinderniß, das er gleichwohl mit großem Geschick überwand. Ein anderes lag in der Menge mannigfaltig bewegter Figuren. Trotzdem zeigt sich nirgends Unruhe, weder in der Farbe, noch in der Anordnung, und was die Zeichnung anlangt, so erkennt der aufmerksame Beschauer alsbald, daß der Künstler auch hierin mit der größten Gewissenhaftigkeit

zu Werke gingen. Ich kenne wenig Bilder, welche von der dargestellten Art eine so überlegene Vortheilung verschaffen, und in dieser Beziehung darf das Bodenmüller'sche Bild getrost dem von Franz Adam „Der Kampf bei Hagen“ (Episode aus der Schlacht bei Sedan) an die Seite gestellt werden. — Von den Genrebildern wären H. Rauffmann's „Einleber“, Kürzbauer's „Eine Wobelpredigt“ und C. Herpfer's „Ankunft des Taufpaten“ rühmend zu erwähnen. Die beiden ersten Bilder zählen zu dem Besten, was seit längerer Zeit in dieser Richtung hier geschaffen wurde. Unter den Landschaften nahmen ein paar Winterlandschaften von Windmaier eine hervorragende Stelle ein, und des trefflichen Raab Schüler Kaufner, C. Martin und Kraustopf brachten sehr schöne, unter ihres Lehrers Leitung angeführte Farbensuche nach Dahl's „Scene aus dem Tyrolertrüge von 1809“, Kamberg's „Webspaar“ und Lindenbaum's „Scene aus den lustigen Weibern von Wimpol“. Raab hat sich um Hebung des früher in München ganz vernachlässigten Farbensinns ungewöhnliche Verdienste und damit wohlverdiente Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erworben.

Vermischte Nachrichten.

H. Josef Kehren und Franz Commons in Düsseldorf haben dem preussischen Kultusministerium den Auftrag erhalten, die Aula des Schullehrerseminars zu Mers in Regierungsbezirk Düsseldorf mit Wandgemälden zu schmücken, welche in einem großen Frieze die ganze Geschichte von Erschaffung der Welt bis zur Gegenwart in kurzen Abzählern bekantlich sollen. Kehren hat die Kompositionen in den Darstellungen, die er davon zu malen bat, bereit entworfen, und dieselben sind von der jüngst in Berlin vereinigt gewordenen Kommission von hervorragenden Künstlern und Beamten, welche über die Verwendung der für Kunstzwecke bestimmten Summe zu beraten hatte, einstimmig zur Ausführung angenommen worden. Der Frieze zerfällt in verschiedene Theile, die aber unter sich im engsten Zusammenhang stehen. Am Anfang sehen wir Gott- Vater, der nach vollzogener Schöpfung den Menschen im Gleich giebt. Adam und Eva sehen anbetend vor ihm, umgeben von den Thieren des Paradieses, unter denen wir den Löwen und das Kaninchen wahrnehmen, als Sinnbilder der Stärke und der Fruchtbarkeit. Folgendende Engel bringen die Dampftruppe an beiden Seiten zum Abmarsch. Im zweiten Frieze tritt uns schon die Ueberretung des Geistes und deren Folgen in Leid, Schmerz und Tod entgegen. Adam und Eva genießen von der verbotenen Frucht und werden darauf aus dem Paradiese vertrieben. „Die Frucht der Sünde aber ist der Tod“. Cain wird zum Brudermörder und will entfliehen. Aber das strafende Gewissen tritt ihm in der Gestalt Gottes entgegen, der in ihm die gefallene Menschheit zurechtweist und von neuem auf seine ewig gültigen Geheie aufmerksam macht, welche er auf dem dritten Bilde, dem Noe in den zehn Geboten, verkündigt. Democh wirft die Sünde fort und Noe's muß dem König David strafend die Geheulstufen vorhalten, gegen die er gerichtet bat, während von der andern Seite Nathan, der hier gleichsam als Richter auftritt, dem König auf die Leide des Uria's hinweist, durch die wiederum der Tod als die Frucht der Sünde angekündet wird. Hieran schließt sich die Gruppe der Propheten, unter denen auch David als Blumenkinder erscheint, die auf die Geburt Christi und dessen Erlösungswort weisend hindeuten, welches die Besiegung mit Sünde und Tod bringt. Es ist dem Künstler gelungen, in möglichst wenigen Figuren seine Noth klar und verständlich auszusprechen und entsetzt liegende Momente harmonisch zusammenzufügen. Wir wollen hoffen, daß Commons diesen Charakter in entsprechender Weise schalten wird. Diesem begabten Künstler ist als Aufgabe gestellt, das Leben Jesu bis zur Kreuzschleppung in den folgenden Bildern darzustellen und derselbe ist gegenwärtig mit den Kompositionen dazu beschäftigt. Kehren beginnt dann wieder mit der Grablegung Christi, woran sich die Auferstehung reibt, welche als Triumpfhode der göttlichen Liebe in erhabener Auffassung erscheint. Es folgt nun die Ausgießung des heiligen Geistes, durch die zugleich das Lehramt begründet wird. Zunächst der Auferstehung erblicken wir die Gruppe der biblischen Frauen, dann die Apostel, aus deren Reihe Petrus und Johannes hervortreten, um lebend und predigend auszugehen. Weiterhin pendet auch

die Laute, womit die Ausbreitung des Christenthums angedeutet wird. Als Fortsetzung des Lehramts erscheint im nächsten Frieze die Wirklichkeit des heiligen Petrus, des ersten Bischofs der Deutschen, der den Sachsin das Evangelium verkündet und auf die gestirzte Erde, die den beidmischen Nachgöttern geweiht war, das Kreuz als Symbol der verheißenen Weiterleitung pflanzt, woran sich dann die Laute Wirtelens schließt, bei welcher Karol der Große die Patenstelle verlor, durch den zugleich das Kartierwesen eingeführt wird. Soweit liegen bis jetzt die Entwürfe von Kehren vor, die einen höchst historischen Stil, würdige Auffassung und eine durchaus lebenswerthe Giebung zeigen. Es sollen nun noch Scenen aus der Wirklichkeit der bedeutendsten Reformatoren folgen, und den Schluß des ganzen Friezes wird die Wiederherstellung des deutschen Reiches bilden, dargestellt durch König Wilhelm, dem ein Engel die Kaiserkrone bringt. Die übrigen Theile des großen Saales werden in ornamentaler Weise angeordnet, wozu H. Commons einen geschmackvollen Plan gemacht bat, der ebenfalls von der Berliner Kommission einstimmig angenommen worden ist. In den Hauptbildern unter den Friezen kommen die großen Wägen der beidmischen Vertreter beiderseitigen Lehrfächer, die Bezug auf die Wirklichkeit der Anzahl haben, und in den Zwischen über diesen Gegenständen werden kleine Engelfiguren gemalt, welche auf die oberen Frieze hindeuten. Kehren bat dafür auch schon treffliche Skizzen in reicher Mannigfaltigkeit mit glücklicher Benutzung des Raumes komponiert, die zu seinen Bildern in enger Beziehung stehen, während Commons die Figuren unter keinen Friezen natürlich auch selbst ausführt. Wenn die malerische Ausführung des ganzen Planes in derselben Weise gelangt, wie die interessanten Entwürfe es verdienen, so darf sich das Lehrerseminar zu Mers Glück wünschen, seine Aula durch monumentale Kunstwerke von bleibendem Werth geschmückt zu sehen.

A. Bamberg. Am 30. November wurde das Denkmäl unseres berühmten Landesmanns, des Fürstbischofs des Jahres 1864 verstorbenen großen Arztes und Gelehrten Dr. Johannes Lucas Schönlcin unter den entsprechenden Feierlichkeiten entüllt. Es erhebt sich auf dem Plage, auf welchem die Dampfstraßen unserer neuen und alten Stadttheile sich vereinigen, und besteht aus einem Postamente von Fichtelgebirg'schem Granit (gestreift in Schwarzgrün) und aus der überliegendgroßen Büste des Verstorbenen, gearbeitet in cartaischem Marmor von Jumbach. Ein herrliches Werk, bei welchem des Meisters bewährte Kunst um so höher angeschlagen werden muß, als Schönlcin's Kopf sicher ein höchst schwieriger Vorwurf für die Plastik ist. Statt jeder weiteren Kritik wollen wir nur die Worte beisetzen, welche die Tochter Schönlcin's bei der Entüllung sprach: „Ja, dies sind meines Vaters Häut, und was ich noch bei keinem Bilde meines seligen Vaters gesehen, sein Geiſt spricht aus dieser Büste.“

Aus Bamberg sind geschrieben: Richard Wagner hat sein Haus am Sgraffio-Platzchen verlassen lassen. Dasselbe bildet nach vorn einen Atrium. Hier bat nun der Historienmaler Krause auf Kosten des Königs von Bayern eine große Allegorie ausgeführt, die den Hiebrungen theilweise entlehnt ist. In der Mitte steht Beethoven als Personifikation des deutschen Mythos, als Wandker gedacht, das in's Auge vom Hute verdeckt, wie ihn die Volkspantomime bis in's Mittelalter kannte, von seinen zwei Haken begleitet. Rechts steht die Personifikation der Tragödie, links die der Musik, an ihrer Seite der Knabe Siegfried, die Personifikation des Kunstwerkes der Zukunft.

B. Der Schlachtenmaler Emil Hansen in Düsseldorf bat mehrere große Bestellungen erhalten. Für die Nationalgalerie in Berlin soll er eine Episode aus der Schlacht bei Wörlitz malen, für das Museum in Hamburg die banatische Division in der Schlacht vor Orleans, wie sie den bedrängten Bayern bei Lengau zu Hilfe kommt, am 2. Dezember 1870, und für den Prinzen Friedrich von Saxe-Weitzschen eine Scene aus dem Ritterkämpfe von Mars la Tour, an denen das 2. Garde-Dragoonen-Regiment, dem der Prinz angehört, ruhmvolles Theil hatte. Alle diese Gemälde sollen in großem Format ausgeführt werden, so daß der Künstler volle Gelegenheiten findet, sein Talent an würdigen Aufgaben erfolgreich zu bewähren.

H. H. Nürnberg. Der Magistrat der Stadt Nürnberg beabsichtigt, gleichsam als Aushäng und Bekräftigung einer neu anzulegenden Wasserleitung, einen großartigen monumentalen Brunnen in Dreize anfertigen zu lassen.

Inserate.

Bei S. Hirzel in Leipzig ist soeben erschienen:

Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms

in der Zeit
von August bis zum Ausgang der Antonine.

Von
Eudwig Friedländer,
Vizelehrer in Königsberg.

Zweiter Theil

Dritte, verbesserte Auflage. gr. 8. Preis: 3/4 Thlr.

Inhalt: Das Verbrechenwesen. — Die Reisen. — Die Schauspiele.

Früher sind erschienen:

Erster Theil. Vierte, verbesserte Auflage. gr. 8. Preis: 3/4 Thlr.

Inhalt: Die Stadt Rom. — Der Hof. — Die drei Klände.

— Der geistliche Verfall. — Die Frauen.

Dritter Theil. gr. 8. Preis: 3/4 Thlr.

Inhalt: Der Luxus. — Die Künste. — Die schöne Literatur.

— Die religiösen Aufstände. — Die Philosophie als

Erziehung zur Sittlichkeit. Der Unsterblichkeitsglaube.

Preis des vollständigen Werkes in drei Bänden: 10 Thlr. Eleg. geb. 11 1/2 Thlr

(23)

Im Verlage von **Klmsch & Co.** in Frankfurt a. M. und Wien
erscheint in rascher Folge das bei J. Veith in Carlsruhe begonnene
Werk (22)

Beiträge zur Kenntniss

der

Architektur des Mittelalters in Deutschland

von **Rudolf Bedtenbacher.**

in Lieferungen à 6 Blatt, Original-Autographien, gr. Folioform.

Preis per Lieferung 20 Sgr. oder 2 Mark.

Ueber den Nutzen und Werth einer so ausserordentlich reichhaltigen Sammlung bisher wenig oder gar nicht bekannt gewordener Motive von deutschen Bauendenkmalen wird Niemand in Zweifel sein, welcher entweder der Baupraxis oder Kunstforschung seine Studien widmet. — Die Anordnung des Stoffes im vorliegenden Werke gestattet eine vergleichende Uebersicht der dargestellten Objecte und sind den Figuren die Ortsnamen und Baujahre beigefügt, sowie auch durch eingeschriebene Maasse die wirklichen Grössenverhältnisse veranschaulicht. Auf diese Weise ist dies Werk ein vielseitig nützlich.

Soeben erschienen:

Reber's Geschichte d. neu- ern deutsch. Kunst.

Lieferung III.

enthaltend: **Münchener Schule:**
Cornelius, Schnorr, Kaulbach,
Genelli, Schwind. **Düsseldorfer Schule:**
Schadow, Köhler, Bendemann, Sohn, Hübner etc. (32)

Preis der Lieferung Mk. 2. 40.

Meyer & Zeller's Verlag
(Friedrich Vogel) in Stuttgart.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Zwei Briefe eines ästhetischen Kritikers. 2. Aufl. 16^s. Feinstes Belin-
papier. Preis geb. 2 Ml. fein geb. 3 Ml.
Die „**Kunstchronik**“ besprach diese Werk
in der Nummer vom 17. April 1874 aufs
erleuchtendste, gleich günstig urtheilte die
gesamte kunstliterarische Presse. (28)
Berlin, Verlag von Robert Oppenheim.

Professor **Jacob Becker,**
Wifela, gestochen von Steinfand
in Düsseldorf, ca. 1830.

Von diesem schönen Blatte besitze ich
einige gut erhaltene Exemplare, die ich zu
20 Sgr. offerire. **Isaac St. Coar,**
Wohlfart 6. (30)

Dieszu eine Verlage von Gebr. Wideman in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Hermann.** — Druck von **Hundertfund & Pries** in Leipzig.

**G. Freytag's
neuer Roman.**
Soeben wurde ausgegeben und ist
durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
— Die
Brüder vom deutschen Hause.
Von
Gustav Freytag.
N. u. n. Titel: Die **Wägen.** Roman v. G. Freytag.
Dritter Band.
Ein Band in Octav. Preis 2 Thlr.
Eleg. gebunden 2 1/2 Thlr. (29)
Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Soeben erschienen:

Antiquarials-katalog XVII.

**Geschichte und Technik der
bildenden Künste.** Bücher mit
Holzschnitten, Kupfer- und
Stahlstichen etc.

Derselbe ist gratis und franco von
uns direct, sowie durch alle Buch-
handlungen zu beziehen.

Leipzig, 5. December 1874. (31)

Simmel & Co.

Bei **S. Hirzel** in Leipzig ist er-
schienen: (19)

GESCHICHTE

der

Italienischen Malerei

von

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

(Mit Holzschnitten von H. Werdmüller.)

gr. 8. Bd. I—V. Preis 20 1/2 Thlr.

Der sechste Band ist im Druck.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Künste
von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8^o. broch. 2 Thlr., eleg. gebunden
2 1/2 Thlr.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Beiträge

sind an Dr. G. v. Söbom
(Wien, Ueberflammung. 25)
es. an die Verlagsb.
(Leipzig, Kunsthr. 3)
zu richten.

25. December.



Inserate

à 2½ Egr. für die drei
Mal gepaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Rthr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: Tod Epitaph auf Wenzel Jamitzer's Grab zu Nürnberg. — Dr. Fischbach's Ornamentik der Gewebe. — Julius, Ueber die Kugelnempel der Griechen; Kritz, Ueber Personifikationen phibologische Mitle in der späteren Vasenmalerei; Deutsche Jugend; Bod, Mittelalterliche Baubauwörter; Nürnberg's Weibsbuch. — Emil Jakob Wulpe; Hamann Wängel; — Fortschritte des Kunstunterrichts in England. — Wand- und Kunstverze. — Briefe, Kunstsammlungen in Schweden. — Nürnberg, Sächsischer Weib-Ornament. — Ornamentische Platten; — Wand- und Kupferstich-Auktion; Antiken der Kupferstichsammlung von Hugh Howard. — Zeitfragen. — Rezensionen. — Inserate.

Das Epitaph auf Wenzel Jamitzer's Grab zu Nürnberg.

Unter den vielen, zum Theil sehr vortrefflichen Epitaphen aus Bronze auf den Grabsteinen der Kirchhöfe zu St. Johannis und St. Rochus in Nürnberg nimmt das Epitaph auf dem Grab des berühmten Goldschmiedes Wenzel Jamitzer *) aus dem Johannis-Kirchhofe, theils wegen des Mannes, dessen Andenken es gewidmet ist, theils wegen seiner künstlerisch vollendeten Durchführung das Interesse der Kunstfreunde in besonderem Maße in Anspruch. Es ist auch in weiteren Kreisen sehr bekannt, ist wiederholt in Gyps abgegossen und oft abgebildet worden, am besten in Kupferstich im dritten Hefte der „Nürnbergischen Künstler“ und darnach in Holzschnitt in R. v. Reitzberg's „Nürnberg's Kunstleben“ und an andern Orten.

Seinen großen Ruhm verdankt es wohl vorzugsweise der allgemein verbreiteten, meines Wissens zuerst von dem ungenannten Verfasser des dritten Hefes der „Nürnbergischen Künstler“ zweifelnd, dann von Reitzberg bestimmt ausgesprochenen Ansicht, daß diese Grabplatte „von ihm selber“ sei. Bei näherer kritischer Betrachtung derselben kommen wir jedoch zu einem andern Resultate.

*) In der Kgl. Kunstammer zu Berlin befindet sich eine, augenscheinlich völlig getreue, Wiederholung dieses Epitaphs, von eigenhändlicher Beschaffenheit. Die Reliefs, im Ganzen 7 Stück, bestehen aus Blei und sind auf ein hölzernes Brett mit Rand aufgenagelt. — In welchem Verhältnisse dieses Berliner Exemplar zu dem Original auf dem Nürnberg's Kirchhofe steht, ist mir nicht klar.

Den wesentlichsten Theil der aus einer 0,44 Meter langen und 0,22 Meter hohen bronzenen Relief-Platte, vortrefflich gegossen und sehr sorgfältig ciselirt, bildet des Meisters Brustbild en face in ganz flachem Relief mit der Umschrift: „Wenzel. Jamitzer. alt. 78. im. 1585“. Dieses Portrait ist, wie ich (im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1874, Nr. 6) nachgewiesen habe, eine etwas rohe, vergrößerte Kopie nach der Vorderseite der kleinen, schönen, ovalen Medaille Valentin Maller's vom Jahre 1554 (abgebildet im 37. Stück von Will's „Nürnbergischen Münzbestimmungen“). Es ist mit einem Rahmen umgeben, dessen Formen für die späteste Renaissance, besonders die Manier des Jost Amman, charakteristisch ist. Als Seitenstück zu diesem Portrait ist in gleicher Umrahmung Jamitzer's Wappen — der Löwentopf im Wappen ist zugleich Künstlermarke auf seinen Silberarbeiten — ein Löwentopf, angebracht. Um das Wappen geht die Aufschrift: „Christus. ist. mein. Leben. Sterben. ist. mein. Gewinn“, ein Wahlspruch, der auch auf der eben bezeichneten Medaille angebracht ist. Zwischen beiden Medaillons befindet sich eine Figur, welche einige Ähnlichkeit mit der tragenden Figur in dem berühmten Tafellaufsatz im Besten der Familie Merkel zu Nürnberg hat. Sie trägt auf ihrem Haupte einen Korb mit Früchten, Blumen und Blättern und steht auf einer sehr barocken, kapitalähnlichen Basis. Zu beiden Seiten der letztern sind Eidechsen angebracht, ebenfalls eine Erinnerung an den Tafellaufsatz. In den vier Ecken der Platte befinden sich vier sitzende allegorische Figuren, die Luft, das Feuer, das Wasser und die Erde darstellend, mit den entsprechenden Attributen, je einen geometrischen Körper und ein in der Maß-

funft notwendiges Instrument in den Händen haltend. Sie erinnern an die Allegorien an einem großen, zehn Fuß hohen, wie es scheint, jetzt verschollenen Tafelaufsatz, dessen ausführliche Beschreibung, nach einem alten Manuscripte, in Nr. 31 und 32 von M. W. Mayer's „Nürnberg's Geschichte, Kunst- und Alterthums-Freund“ abgedruckt ist, und an Jamiger's Arbeiten in der Mathe-matik.

Diese allegorische Figuren haben in Erfindung und Zeichnung sehr große Aehnlichkeit mit jenen, welche auf dem ersten Titelblatte von W. Jamiger's im Jahre 1565 erschienenen (jetzt sehr seltenen) Werke: „Perspectiva corporum regularium“, jedoch in etwas anderer Stellung, mit anderen Attributen und anderer Bedeutung sich finden.

Dieses Titelblatt hat man (v. h. A. Bartsch, C. Beder, Nagler, K. Weigel, A. Andresen, Wessely u. A.) stets für eine Komposition Jamiger's angesehen und wegen der Anflänge der Einzelheiten des Epitaph's an die eigenen Werke Jamiger's hat man dasselbe dann ebenfalls für ein Werk des großen Goldschmieds gehalten. Beides sind jedoch Irrthümer.

Die Titelblätter zur „Perspectiva corporum regularium“ sind nicht, wie die Zeichnungen der geometrischen Körper, — sie sind im Original zum Theil im Kgl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin noch erhalten — welche der Meister selbst mit besonderer Liebe und Sorgfalt, seines hohen Alters wegen jedoch, wie er selbst sagt, „mit schwerer Hand“ gefertigt hat, von ihm selbst, sondern, vielleicht nach seiner allgemeinen Angabe, von Jost Amman, jenem phantasievollen, überaus frucht-baren Künstler, welcher vom Jahre 1560 bis zu seinem im Jahre 1591 erfolgten Tode in Nürnberg gelebt und gearbeitet und besonders auch viele Titel-Ornamente für Bücher aller Art gefertigt hat, gezeichnet und, wie die der übrigen Blätter, in Kupfer radirt. Jamiger hielt sich eben schon für zu alt, als daß er seine Zeichnungen selbst radiren mochte, übertrug diese Arbeit daher dem jungen, kurz vorher nach Nürnberg gekommenen Künstler, dem er dann wegen seines ausgesprochenen Talent's für Kompositionen von Titel-Ornamenten auch alle Titelblätter übertrug. Es ist bekannt, daß Amman auch sonst noch nach Entwürfen des Jamiger gearbeitet (siehe A. Andresen, Deutscher Peintre-Graveur, Bd. I, Seite 126—29), auch wiederholt sein Portrait (siehe Andresen a. a. O., Seite 112, 172 u. 203) gefertigt hat. Zudem steht auf den Titelblättern zu Jamiger's Perspektive das Monogramm J. A. (nicht aber W. J.), während es auf den andern, von Jamiger selbst entworfenen Blättern fehlt.

Da nun aber das fragliche Epitaph ganz in der Manier des Jost Amman komponirt und gezeichnet ist und wir aus dem Zusammen-Arbeiten von Jamiger

und Amman schließen dürfen, daß sie mit einander befreundet waren, müssen wir wohl annehmen, daß Jost Amman auch die Zeichnung zu dem Epitaph gefertigt hat, welches dann nach dieser Zeichnung modellirt und von einem der vielen trefflichen Rothgießer Nürnbergs gegossen worden ist. Hätte W. Jamiger, was ja an sich nicht ungewöhnlich wäre, sein Epitaph selbst gefertigt, so hätte er wohl schwerlich darauf Andeutungen an seine Werke angebracht. Seinem bescheidenen Sinne und seiner Frömmigkeit entspricht ohne Zweifel weit mehr das andere, runde Epitaph, welches auf demselben Stein besetzt ist, und welches (vielleicht eine Arbeit seines Freundes Valentin Vater) in flachem Relief die Auferstehung Christi darstellt. Daß aber einige Zeit nach seinem Tode seine Freunde, zu größerer Ehre für den Meister, dieses zweite Epitaph mit den besprochenen Andeutungen an seine Arbeiten machen ließen, erscheint keineswegs befremdend.

A. Vergau.

Fr. Fischbach's Ornamentik der Gewebe.

Seitdem Dr. Vok die Aufmerksamkeit der Archäologen und Kunstfreunde zuerst wieder auf den hohen Werth der mittelalterlichen gemusterten Seidenstoffe gelenkt und zur Nachbildung derselben, zunächst für kirchliche Zwecke angeregt, hat das Studium dieser so lange vernachlässigten Schätze immer größeren Umfang gewonnen und ist, seitdem auch unsere Gewerbe-Museen sich dafür interessiren, in stetig steigendem Maße auch praktisch für die Zwecke der Kunstindustrie unserer Tage nutzbar gemacht worden. Die großen Fabriken von Casaretto in Crefeld, Giani und Ph. Haas in Wien u. A. haben die echten alten Muster oder solche, welche im alten Geiste neu komponirt sind, vorzüglich in Seide und Sammet, mit Gold u. durchwirkt, zuerst für liturgische Gewänder, dann für Prachtgewänder profanen Zweckes, für Tapeten und zuletzt für Möbelstoffe und Vorhänge ausgeführt. In der allerneuesten Zeit werden, z. B. von Glammersheim in Köln, Hochstätter in Darmstadt u. A. die alten Stoffmuster vielfach auch für Papier-Tapeten verwendet, und zwar zum Theil in direkter Nachbildung, zum Theil indem man die alten Motive für neue Kompositionen ähnlicher Art benutzte.

Friedrich-Fischbach in Hanau, der bekannte geschmackvolle Ornamentist, welcher wie wenige Andere auf das Kunstgewerbe unserer Tage, so weit es mit dem Flächen-Ornament zu thun hat, von Einfluß gewesen ist, erkannte von Anfang an die hohe Wichtigkeit der alten gewebten Stoffe als Vorbilder für das Studium der Ornamente überhaupt und als Fundgrube für Motive zu neuen Kompositionen. Schon während der Zeit seines Studiums in Berlin in den Jahren 1859 bis 1862 —

nachdem vorher schon Schinkel, Voetticher und Gropius für Verbesserung der Muster in Weben und Tapeten gearbeitet hatten — kopirte er mit Vorliebe die Ornamente der Gewänder und Hintergründe, welche gelegentlich auf alten italienischen und deutschen Bildern sich finden, zeichnete dann die alten Originalstoffe im Berliner Museum, im Dom zu Halberstadt, im Museum zu Köln und endlich der Beck'schen Sammlung im l. l. Dessler. Museum für Kunst und Industrie zu Wien und vervollständigte seine reiche Sammlung von guten alten Mustern fortwährend durch gelegentliches Sammeln auf wiederholten Reisen durch ganz Mitteleuropa. Auf diese Weise entstand eine Sammlung von Gewebe-Ornamenten, wie sie vollständiger kaum sonst noch vorhanden sein dürfte.“)

Es lag der Wunsch nahe, diese Sammlung zu publiciren und auf diese Weise der Wissenschaft — die Publicationen eines Bod, Offenweir, Viollet-le-Duc, Vinas u. A. erscheinen gegen die Fischbach'sche verschwindend klein — und der Industrie zugänglich zu machen. Fischbach begann mit der Veröffentlichung seiner gesammelten Zeichnungen schon im Jahre 1866. Sein Werk sollte nicht nur Stoffmuster, sondern stilistische Flach-Ornamente überhaupt, als Vorlagen für Schulen und Gewerbetreibende, enthalten. Es waren davon bereits drei Lieferungen in groß Folio erschienen, als Fischbach durch den Buchhändler Morel in Paris veranlaßt wurde, das begonnene Werk nicht fortzusetzen, dafür aber ein neues, in seinem Verlage erscheinendes, umfassendes, nur Muster alter Gewebe enthaltendes Werk herauszugeben. Fischbach arbeitete noch eifrigst daran, als der deutsch-französische Krieg und der Tod Morel's dem Unternehmen ein Ende setzten, bevor auch nur ein kleiner Theil an die Öffentlichkeit getreten war. Nachdem Fischbach im Jahre 1873 in Paris wenigstens einen Theil seiner schon gemachten Arbeiten gerettet, ging er mit neuen Kräften an die Arbeit, und es ist ihm unter der thätigen Mithilfe der trefflichen lithographischen Kunst-Anstalt von Dendorff in Frankfurt gelungen, endlich das erste Drittel seines auf 120 Tafeln in groß Folio angelegten Werkes zu publiciren. Es liegt nun in eleganter Ausstattung und solider Durchföhrung vor, enthält auf 40 Tafeln 78 Stoffmuster in vortrefflichem Farbendruck. Die Farben sind den Originalstoffen nicht immer vollkommen getreu“). Die Herstellung von Farbendruck in Facsimile ist mit sehr großen technischen Schwierig-

*) Es wäre sehr verdienstlich, wenn Jemand es unternehmen wollte, die meist sehr schönen Teppichmuster, welche auf älteren italienischen, deutschen, niederländischen u. Gemälden alter Museen Europa's sich finden, zu sammeln und in Farbendruck zu publiciren.

**) Das Nachstehende nur für die strengen Kritiker, welche oft genug, ohne Rücksicht auf die praktischen Verhältnisse, das Unmögliche verlangen.

keiten verbunden, verursacht also sehr bedeutende Kosten und kann doch nie vollkommen gelingen, denn der Lustre der Seide und des Sammet's z. B. läßt sich durch Farbendruck doch nie getreu imitiren. Außerdem sehen die meisten älteren, zum großen Theil mehrere Jahrhunderte alten Stoffe heute ganz anders aus als zu jener Zeit, da sie neu waren. Völlig richtig ist natürlich nur die Farbenwirkung, wie sie der alte Fabrikant beabsichtigt oder wirklich hergestellt hatte, nicht wie sie aus heute, nach den unzähligen Umbilden, welche über den Stoff dahingegangen, zufällig erhalten ist. Aber eine völlig getreue Reproduktion der Farben scheint auch nicht nothwendig, denn der Zweck dieser Publication ist, den Ornamentisten und Industriellen möglichst brauchbares Material in praktischer (also nicht zu theurer) Weise zu bieten. Zugleich sollen die einzelnen Blätter als Vorlagen beim Zeichen-Unterricht dienen. In allen Fällen kommt es wesentlich auf die Form an. Die Farben werden von den Fabrikanten ihrem Zweck und ihren Mitteln entsprechend in den meisten Fällen doch wesentlich geändert. Sollte aber in einzelnen Fällen der Fabrikant ein Facsimile eines alten Stoffes herstellen wollen, so muß er doch auf den Originalstoff, der ja häufig nicht un schwer zu erlangen ist, zurückgehen. Auch für wissenschaftliche Zwecke kommt es vorzüglich auf die Form an. Für ganz gründliche wissenschaftliche Untersuchungen aber kann der Archäologe sich auf keine, selbst nicht auf die genaueste Publication verlassen, sondern muß die Originale selbst untersuchen. Für die allermeisten Fälle also wird diese Publication, obwohl die Farben nicht immer vollkommen getreu sind, den Industriellen, den Gelehrten und den Kunstfreunden genügen, denn sie giebt Anregungen und verschafft die Kenntniß eines sehr reichen Materials. — Neben dem praktischen Zwecke, den das Werk verfolgt, hat es zugleich die Absicht, eine Geschichte der älteren Gewebe-Ornamente bis in die Zeit der Renaissance hinein in sorgfältig ausgewählten Mustern zu geben. Interessant ist z. B. auch zu verfolgen, wie dasselbe Motiv von verschiedenen Künstlern und im Laufe der Zeit in mannigfaltiger Weise modificirt worden ist.

Ein ausführlicher historischer Text mit genauer Beschreibung der einzelnen Stoffe soll das große Werk schon im nächsten Jahre abschließen. Vorerst ist nur das Verwort und ein kurzer Abriß der Geschichte der Weberei gegeben.

Der Preis ist mit Rücksicht auf das, was geboten wird, ein sehr mäßiger. H. Bergau.

Kunstliteratur.

Ueber die Agonaltempel der Griechen. Von Leopold Julius. München 1874. 8.

Für die griechischen Tempelgebäude hat bekanntlich Karl Bötticher die Theorie aufgestellt, daß dieselben

entweder dem Cultus gebient hätten, der Verehrung der Götter durch Opfer und Gebete, oder aber ohne Cultus ohne rein agonalen Zweck; er unterscheidet also Cultus- und Agonaltempel. Gegen diese Theorie nun wendet sich Julius, indem er vor allen die beiden Haupttempel, welche Bötticher als agonale beansprucht hat, nämlich den der Parthenos zu Athen und den des Zeus zu Olympia, dem Cultus zurückzuerobert sucht. Seine Beweisführung besteht darin, daß er Bötticher's Gründe untersucht und nachweist, wie ungenügend sie sind und wie wenig sie zu dem Resultate zwingen, welches Bötticher aufstellte. Derselben Prüfung wurden Bötticher's Gründe gleichzeitig auch von Petersen unterworfen (Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia, Berlin 1873, S. 1—96), und es hat so das zusammenfassende Urtheil Völler eine innere Gewähr für die Objektivität ihrer Arbeiten. Julius faßt das Resultat seiner Prüfung, welche in allen wesentlichen Punkten mit derjenigen Petersen's zusammenläuft, dahin, daß sämtliche von Bötticher als Agonaltempel bezeichneten Gebäude Cultustempel seien, daß also kein Agonaltempel nachweisbar sei, daß es keine Agonaltempel gegeben habe (S. 44).

Ich glaube, es ist im Interesse der streitigen Sache, wenn das Ergebnis etwas anders formuliert wird. Julius hat zugeben müssen, daß der Parthenon wie der Zeustempel zu Olympia sowohl für Agonen dienten als auch Thefsauren waren, und stimmt insofern wohl mit den Bötticher'schen Thefen überein. Letzterer ist nur darin zu weit gegangen, daß er hiebei die Cultheiligkeit ausschloß. Es gab Tempel, die ausschließlich der Verehrung und den Opfern, andere, die vorwiegend, aber nicht ausschließlich den Agonen dienten, beide jedoch gleich heilig — das ist der Satz, welcher sich mir aus der ganzen Diskussion als Schluß ergibt.

Ueber Personifikationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei, von Gustav Körte. Berlin 1874. 8.

Die Vasenbilder späteren Stils bringen, verglichen mit den älteren, nicht bloß stilistische, sondern noch weit durchgreifendere geistige Unterschiede, die sich auf die Wahl des Stoffes, die Auffassung und Verarbeitung desselben beziehen. Die Stoffe werden dramatisch, sind entweder direkt dem Drama entnommen oder, wenn nicht, so doch vom Künstler sozusagen in's Dramatische übersetzt. Was also das Drama bewegte, dort Rede war, das darf uns nicht verwundern, wenn es uns auch vielfach in den Bildwerken der alexandrinischen Zeit entgegentritt.

Die Triebfedern menschlichen Handelns, die Kräfte und Leidenschaften der Seele wurden alsbald von der griechischen Dramaturgie als selbständige Wesen in scharf ausgeprägter Charaktergestalt auf die Bühne gebracht;

ihre anfangs sparsame Anzahl wuchs mit der Sucht nach drastischer Wirkung. Von der Bühne fanden diese Gestalten Eingang in die Kunstwerke.

Körte betrachtet nun solche Personifikationen der Affekte, als da sind *Lyssa*, *Mania*, *Distros*, *Ate*, *Apate*, nach der literarischen Seite, nimmt sodann die Bildwerke vor, sucht in die Charakteristik dieser Gestalten, wo sie sich finden, einzudringen, ihren Einfluß, ihre Beziehung zu den handelnden Personen darzulegen, um durch die Einzelbetrachtung klar zu machen, welchen Gesetzen die späteren Vasenmaler bei der Auffassung solcher Dämonen folgten. Ich kann hier auf die verschiedenen Bilder und die Art, wie jede Gestalt benannt und ihre Gegenwart motiviert wird, nicht eingehen; es möge genügen, daß der Verfasser zwar etwas trocken schildert, aber die Bilderprache wohl versteht: ein nicht geringes Lob, wenn man bedenkt, daß einem selbst in der heutigen archäologischen Literatur oft noch Interpretationen begegnen, die man gerne dem letzten Jahrhundert zuschreiben möchte.

Die Frage, warum gerade die spätere Vasenmalerei Affekt-Personifikationen so gern in ihre Compositionen aufnahm, hätte ich gewünscht in einem eigenen Abschnitt breiter behandelt zu sehen. Denn diese Erscheinung liegt tiefer in der Entwicklung der griechischen Kultur im allgemeinen und der Kunst insbesondere begründet, als dies der Verfasser uns ahnen läßt oder sich selbst vorstellt. Ein Grund, der direkte Einfluß des Drama's, wurde schon hervorgehoben, doch daneben wurden die ganze Richtung der damaligen Zeit, sowie speciell künstlerische Rücksichten maßgebend, welche hätten besprochen werden sollen. Der Geschmack war gröber geworden, man trug sozusagen stärker auf als in früherer Zeit, man wollte auf den Beschauer möglichst kräftig wirken, ihn erregen; jedes Kunstwerk, nicht bloß die Vasengemälde können einen Beleg für diese Geschmacksrichtung abgeben. Zu solchen Zwecken aber reichten erst die gewöhnlichen Mittel nicht aus, welche auf die Action der Figuren allein beschränkt waren, und so nahm man denn, wo es ging, gerne die personificirten Triebfedern menschlicher Thätigkeit in die Darstellungen mit auf. Dies ist eine künstlerische Rücksicht neben vielen anderen.

Schließlich kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, es möge eine tüchtige Kraft die ganze Frage der Personifikationen in der antiken Kunst einmal zusammenhängend bearbeiten; für die richtige Interpretation unzähliger Bildwerke würde damit gewiß viel Erfreuliches sich ergeben.

Wärzburg.

A. Hlasek.

„Deutsche Jugend.“ Durch Erlaß des k. preussischen Ministers der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten an die Provinzial-Schulcollegien wird, wie das Centralblatt für das gesammte Unterrichtswesen in Preußen im Septemberheft mittheilt,

die auch von uns mehrfach mit besonderer Anerkennung hervorgehoben, in Monatsheften erscheinend und unter Mitwirkung der hervorragenden Schriftsteller und Künstler von Julius Schönerer herausgegeben. In dieser Augenblitz „Deutsche Jugend“, welche bei Alphonse's zur Kunstschule erscheint, als „Muster guter Jugendliteratur“ zur Aufnahme in die Bibliotheken der Schulbibliothek, wie zur Verwendung als Prämie (namentlich auch für Mädchen Schulen) als „vorzüglich geeignet“ empfohlen. Von diesem Jugendwerke, das unter künstlerischer Leitung von Oscar Fleißig steht, und dessen Herausgabe sich bereits als gezieltes Weibchen empfiehlt, sind bereits vier Bände erschienen. Jedes Jugendalter findet in ihnen Berücksichtigung.

K. B. Von Fr. Bod's Werk über die mittelalterlichen Wandmalereien des Rheinlandes (Verlag der Schwann'schen Hofbuchhandlung in Köln), welches bekanntlich aus einer Reihe in sich abgegrenzter kurzer Monographien über einzelne Wandmalereien besteht, wurde kürzlich der dritte Band ausgegeben, welcher zwölf verschiedene Baue, darunter auch einige Profanbauten, wie die Burg Elz, und einzelne Theile der mittelalterlichen Befestigung von Aachen, behandelt. In der Ausführung schließt diese neueste Serie den beiden früheren sich an.

K. B. Von Wolff's Kupferwerk „Nürnberg's Gedenkbuch“, welches auf 131 Tafeln bekanntlich eine ziemlich vollständige Sammlung von Abbildungen aller in Nürnberg noch erhaltenen monumentalen Kunstwerke enthält, erscheint (eben in der Verlage von Hermann Schrag in Nürnberg) eine neue Auflage mit einem ansehnlichen Theil von dem verdienten Geschichtsforscher Nürnbergs, Stadt-Archivar Dr. G. W. Kochner.

Nekrolog.

W. B. Emil Jakob Silbert, einer der hervorragendsten französischen Architekten, starb in Paris am 31. October 1871 im 82. Lebensjahre. Er ist bekannt als Erbauer des Gefängnisses von Mazas und des in geschichtlichem Sinne durchgeführten Irrenhauses zu Charenton. Von ihm rühren ferner die neue Organe und die Pariser Polizeipräfektur her. Er fand längere Zeit dem von Abel Blouet geleiteten Architectenatelier vor, welches später von ihm und Luchet gemeinsam geleitet wurde. Silbert war Mitglied des Instituts, Offizier der Ehrenlegion, correspondirendes Mitglied der Akademien von England, Russland und Brasilien, Architekt der Stadt Paris und des Gouvernements, ehemals Präsident der Gesellschaft französischer Architekten und Secretair der Ecole des Beaux-Arts, Mitglied des Staatsrates von Paris.

K. Sammat Billings, ein vielseitiger und talentvoller Künstler, starb am 14. Nov. 1871 zu New-York im Hause seines Bruders. Er wurde 1818 in Milton, im Staate Massachusetts, geboren, und lebte meistens in Boston. Als Architect betheiligte er sich durch den Bau mehrerer Kirchen u. s. w., auch rührte von ihm das einfach eide Denkmal zu Ball's Washington-Statue im Bostoner öffentlichen Garten her. Das Gedächtnis der großen Degerl in Music Hall, Boston, wird ihm zwar vielfach zugeschrieben, doch machte er dazu nur den ersten Entwurf, der bei der Ausführung bedeutend verändert wurde. In der Malerei pflegte er hauptsächlich das Aquarell, und auch als Zeichner und Illustrateur war seine Wirksamkeit eine erhebliche.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Fortschritte des Kunstunterrichts in England. In der Schule für Kunst, welche dem Museum zu South Kensington beigelegt ist, vertheilt kürzlich der Herzog von Richmond in seiner Eigenschaft als oberster Chef der Unterrichtsabtheilung die jährlichen Preise, goldene, silberne und bronzenen Medaillen, sowie Diplome. Wie der Herzog bemerkt, bestehen in Kensington zwei Kunstschulen, eine zur Ausbildung von Schülern aus dem großen Publikum, so weit dieselben sich dem Kunststudium zu widmen vermögen; die andere zur Heranbildung von Lehrern und Lehramtlichen. Beide

Institute genießen besondere Vortheile in den ausgezeichneten Lehrkräften, die ihnen in London zur Verfügung stehen, sowie in dem ihnen stets zugänglichen Museum. Die Schulen haben auch neben andern Mitteln, für die künstlerische Bildung des Volkes recht günstig gewirkt. Die Schule zu Kensington besaß im vergangenen Jahre 728 Zöglinge, darunter 390 männliche und 338 weibliche, beide des vorerwähnten Alters. Wie der Kunstsinne im Lande Verbreitung gefunden hat, davon spricht am deutlichsten eine Zusammenstellung folgender Ziffern. Im Jahre 1871 bestanden in England 2100 Kunstschulen, 1873 waren sie auf 2811 gestiegen. Die Zahl der Zöglinge betrug sich 1871 auf 203,468, 1873 auf 281,400. Die Zahl der zur Preisentfremdung eingelieferten Kunstwerke betrug 1871 102,467, 1873 157,638. (Köln. Zig.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Δ Im Münchener Kunstverein sah man in letzter Zeit viel Wirkthum. Doch fehlte es auch an rühmlichen Ausnahmen nicht. So brachte Julius Van der Promethus-Walden, ein Schülerpupille in drei Theilen: der Feuerabend, der gefesselte Prometheus und der entseelte Prometheus. Es würde hier zu weit führen, den Faden des Ganzen zu verfolgen, und es mag deshalb genügen zu konstatiren, daß das Aquarell neben einigen Trocken- und Schmalbildern viel Treffliches enthält. Einzelne Gruppen machen sich durch Anmut und Feinheit, die Gestalt des Prometheus durch wohlbesessene Kraft und Energie der Linien höchst vortheilhaft bemerkbar. Am besten scheint mir der zweite Theil mit dem gefesselten Prometheus und den ihm harnenden Köttern des Oceanus gelungen. Das verdienstliche Werk Klau's ist Eigentum des bekannten Kunstfreundes A. C. Meier in Hamburg. — Man hat die wohlgerühmte Bemerkung gemacht, daß das deutsche Volk trotz seiner gewaltigen Kriegserfolge von 1870—71 ein innerlich stehendes geblieben. Wären die Franzosen in unserem Haide, ich glaube, ihre Künstler malten nur noch Schlachtenbilder. Bei uns bilden sich immer nur letzte Ausnahmen, und es war nur ein Zufall, daß dieses Genie in der letzten Wochenausstellung durch ein paar treffliche lebensvolle Bilder kleinen Umfangs vertreten war, nämlich durch Eugen Adam's „Das 1. bayerische Armeekorps“ und die 22. preussische Division bei Arzenay am 10. October 1870“ und durch Gustav Wieg's „Auf der Straße von Courcelles nach Charleville nach der Schlacht bei Mars la Tour und Urville“. Entschieden friedlicher Natur waren die Arbeiten von Hugo Kaufmann „Nach der Schule“, ein meisterhaft charakterisiertes Bild mit Regimentsmusik, H. Gabel's „Berthener Tam“, den der innermattete Eintritt des jeholischen Tiroler Landstärkers löst: „Der gute Schuss“ von Ant. Seig, der übrigens in Bezug auf Harmonie der Farbgebung einiges zu wünschen übrig ließ; Carl Trost's kein empfindener und forscherisch trefflich, „Jermisch“; Ludw. Hartmann's künstlerischer „Schiffung auf dem See“; und zwei ganz vortrefflich durchgeführte Bilder aus dem Kanalen: „Gernitz“ und „Kornkult“ von Ant. Geert. Was „das Fregatbild“ von Alf. Bechemüller (Bruder des Schlichtenmatters) anlangt, so ist das Bild insofern unklar, als nicht abzusehen, wessen das bei armen Leuten untergebracht, von einer elegant gekleideten jungen Dame und ihrem Schönen besuchte Kind ist. — Von den zahlreichen Landschaften möchte ich einen schon komponierten „Abend im Gärten“ von Max Zimmermann, eine große Landschaft mit bedeutenden Volkswaffen von Wenzeln, eine recht frisch gemalte „Dammerschiebe in Tiroil“ von Finkle, die lebhaft an die Art und Weise Richard Zimmermann's erinnert, und eine tief poetisch empfundene, koloristisch höchst wirksame „Partie in einem verwilderten Park“ von Ferd. Knab erwähnen, an welche sich ein paar großgedachte Wandungsblätter von der nordischen See von Otto Sinding rühmlich anreihen. — Die Plastik enthält dabei eine lebensvolle, flott behandelte „Damenbüste“ von S. C. Spelas aufzuweisen.

S. Schwerin. Die Groß. Kunstsammlungen wurden in letzter Zeit wieder um einige plastische Werke bereichert. An Originalen erwarb Herr Geh. Rabinstrath Dr. Prosch aus der Sammlung des Prof. B. Zahn einen Venustorfo und einen Torso einer weiblichen Gewandstatuette. Ferner wurden die Marmorkopien zweier Mufentöpfe aus dem Vatikan und

zahlreiche Gypsabgüsse nach Antiken den Sammlungen einverleibt. Der Wunsch nach einem würdigen Museum äußert sich immer dringender und lauter.

R. B. Nürnberg. Der Kaufmann Felix Kay in Agram, in wissenschaftlichen Kreisen Deutschlands bekannt durch sein in Gemeinlichkeit mit Friedr. Hildbach herausgegebenes Werk „Südslavische Ornamente“, (siehe Ehrenf. Bd. VIII, Nr. 18), hat dem Germanischen Museum in Nürnberg ein sehr kostbares (vom Directorium selbst auf circa dreitausend Gulden geschätztes) Geschenk gemacht, nämlich eine sehr große und höchst interessante Sammlung südslavischer Web- u. Ornamente in Originalstoffen, welche der Geschenkgaber, begünstigt durch seine vielen Verbindungen in Slavonien, Kroatien, Istrien, in Kärnten, Krain, Dalmatien, Bosnien, Albanien, Serbien, Bulgarien, an der Dilitzgrenze etc., auf Reisen im Innern dieser Länder theils durch Anläufe von den Producenten oder den Trägern der Kleidungsstücke direct, theils durch Inträgen nach großen Mühen und Kosten — die Slaven trennen sich eben nur sehr ungern von den Gegenständen ihres täglichen Gebrauchs und lassen sich dieselben, wenn sie es überhaupt thun, sehr theuer bezahlen — im Verlaufe von mehr als einem Jahrzehnt und nach sorgfältiger Zichtung des noch immer reichen Vorraths, zusammengedrückt hat. Es sind dies Teppiche, Stoffe von gemusterten gewebten Stoffen verschiedener Art, Endarbeiten aller Art, Spitzen, Borten, eine Dantelstiche, eine Frauenhaube etc. etc. Fast alle hier vereinigten Muster sind verschieden von jenen, welche Kay und Hildbach in ihrem Werke publizirt haben, bieten also reichlichen Stoff für eine sehr erwünschte Fortsetzung desselben. Diese große Mannigfaltigkeit

*) Eine ähnliche Sammlung hat Kay im vorigen Jahre an das k. l. Museum für Kunst und Industrie zu Wien, dem Berechnen nach, um 6000 fl. verkauft.

erklärt sich dadurch, daß die südslavischen Mädchen und Frauen, welche weben und fäden, nicht nach gegebenen Mustern, sondern frei schaffen, jedoch der vorhandenen Tradition folgend, arbeiten und daß die traditionellen Muster nicht nur in den verschiedenen Volksstufen, sondern fast in jedem Dorfe unter einander verschieden sind. Für das Germanische Museum aber sind diese Stoffe deshalb von großem Werthe, weil dieselben in derselben Art und Weise auch in Deutschland gefertigt und benutzt wurden, jedoch nun aber schon lange durch die sehr allgemein verbreitete Mode bis auf ganz geringe Reste, die man nur mühselig findet, völlig verdrängt worden sind. Felix Kay hat sich durch Sammlung und Bekanntmachung dieser Gegenstände, welche wegen der immer weiter vor- und dringenden Mode nun auch schon in den Ländern der Slaven anfangen selten zu werden, ein großes Verdienst um die Kulturgeschichte sowohl, als auch um die neuere Kunstindustrie erworben, denn alle diese Dinge sind futurhistorisch, als Denkmäler einer primitiven, durch viele Jahrhunderte, ja vielleicht Jahrtausende, gleichmäßig erhaltenen Kultur, von hohem Interesse und wegen ihrer höchst richtigen Behandlung für Zwecke der modernen Kunst-Industrie und des Unterrichts sehr wichtig, oft unersetzlich.

Vermischte Nachrichten.

Das Germanische Museum veranstaltet für nächstes Jahr eine Versteigerung von Kunstwerken, welche ihm zu diesem Zweckeneignisse überlassen sind. Der Ertrag der Lotterie ist dazu bestimmt, als Baufonds für den Ausbau des abgetragenen Augusinerklosters und dessen Anfügung an die Kartause zu dienen. Es sollen 20,000 Lose à 1 Thlr. auszugeben werden, deren 300 Gewinne im Werthe von 15,000 Thalern gegenüberstehen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Böner's Kasperlich-Auktion vom 5. Oktober 1874.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr. Sg.	Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr. Sg.
10	Allegoret. Madonna (B. 53)	30 5	873	Rembrandt van Rijn, Das Schwein (B. 157)	15 5
79	Beham, D. S., Junge Dame von einem Karren begleitet (B. 115)	16 —	886	Die Brüste des Bürgermeisters Sig (B. 208)	99 10
312	Fäter, Christus vor Kaiphas (B. 6)	22 5	887	Anstich von Duvall (B. 299)	40 5
324	Die beiden Engel mit dem Schweif- stich (B. 25)	28 5	888	Fandtschaft mit Jäger (B. 211)	43 —
337	Der b. Hieronymus (B. 60)	15 10	893	Mann mit Rette (B. 261)	20 —
342	Die Melancholie (B. 74)	16 5	903	Der Arzt Ephraim Bonus (B. 275)	200 —
357	Wappen mit Lebkentopf (B. 101)	19 15	904	Ulenboeder (B. 251)	45 5
373	20 Bl. Leben der Maria (B. 76—91)	25 —	905	Orientalie mit Turban (B. 287)	18 5
407	Erdelind, C. D'Aligre, nach Rauteuil (R.—D. 178)	15 5	911	Greis mit weißem Bart (B. 309)	121 —
453	Golzius, 6 Bl. Meisterwerke des S. Golzius (B. 15—20)	20 —	914	Die Judenbraut (B. 340)	24 —
458	Christus im Schooße der Maria (B. 41)	20 10	920	Sundienblatt mit drei Frauenköpfen (B. 367)	40 10
473	Bildniß eines Feldherrn (B. 212)	25 —	934	Ridinger, 40 Bl. Folge der wilden Thiere (Th. 195—231). Das letzte Blatt fehlt.	39 5
474	Essen Gemälde (B. 213)	25 —	936	12 Bl. Das Paradies (Th. 607—618)	22 5
616	Leyden, L. van, Der König Scargus von Rhodome getödtet (B. 126)	20 10	1011	Schmidt, P. Magnat, Walter, nach Rigaud (Jac. 591)	25 10
729	Müller, 14 Bl. Felsien, nach L. van Leyden (B. 42—55)	20 10	1026	Elisabeth, Kaiserin von Rußland, nach E. Foucau (Jac. 82)	50 —
784	Maimoni, Drest und Palades, nach Van- drell von A. Merciano c. (B. 194)	15 5	1027	Cyrius, Graf von Kaloumenest, nach Meitheim (Jac. 83)	33 5
805	Rembrandt van Rijn, Rembrandt an die Wasserbrüstung geküßt (B. 21)	60 —	1039	Signette mit einem Löwen (Jac. 109)	50 5
821	Maria u. Joseph auf der Flucht (B. 56)	15 5	1054	Schönauer, Christus am Leibe (B. 9)	27 15
825	Christus predigend (B. 67)	50 10	1085	Die Kreuzigung (B. 16)	15 15
837	Christus von Pilatus dem Volke vor- gestellt (B. 76)	61 —	1086	Raffaello (B. 21)	22 —
838	Ecco Homo (B. 77)	30 —	1087	Junge stehende Frau (B. 95)	36 —
840	Kreuzabnahme (B. 81)	36 —	1172	Bateau, 7 Bl. Medaillen (R.—D. 1—7)	15 5
855	Der b. Hieronymus (B. 103)	75 10	1234	Azzoglio, La Reale Galleria di Torino 4 Bde. Juni 1836—1846 gr. fol.	27 —
			1253	Dejarth, Die Parlementsrepublik. Origines u. Aetiole etc.	20 —

Nr.	Gegenstand.	Preis Zblr. Sg.
1268	Dogart's, 6 Bl. The Harlots progress . . .	16 5
1275	— 6 Bl. Marriage à la Mode. Baron, R. F. u. S. Ravenet u. Scetin sc. . .	15 5
1299	Dollar, Ecco Homo nach Düter (F. 102) . . .	50 5
1301	— 16 Bl. Poffen nach Heßlein (F. 116—131) . . .	40 5
1313	— 30 Bl. Tebtentam, nach demselben (F. 233—262) . . .	60 5
1314	— Der Reich, nach demselben (F. 264) . . .	23 —
1346	— Der Vorne auf der Ernting (F. 479) . . .	30 5
1350	— Kitzgott und Kinter (F. 526) . . .	26 5
1357	— 3 Bl. Gesellschaftsküste (F. 591—593) . . .	15 10
1438	— Das Kriegschiff (F. 1295) . . .	20 —
1457	— M. Garrodus, Vater (F. 1407) . . .	21 5
1462	— Heinrich VIII. von England, nach Goldbein (F. 1414) . . .	15 5
1466	— Katharina Howard (F. 1423) . . .	40 5
1470	— Karl II. von England (F. 1439) . . .	25 —
1492	— Weibliches Brustbild mit aufgestültem Haar, nach Düter (F. 1535) . . .	16 5
1493	— Weibliches Brustbild mit gestricheltem Haar (F. 1536) . . .	16 5
1530	— Kinderkopf, nach Sabeler (F. 1640) . . .	25 —
1579	— Katharina Howard mit Wulst (F. 1712) . . .	15 5
1591	— 27 Bl. Weibl. Trachten (F. 1778a—1803) . . .	37 —
1592	— 19 Bl. Desgleichen . . .	53 15
1593	— 69 Bl. Desgleichen . . .	35 5
1618	— Toller Wolf, nach F. Pecl (F. 2055) . . .	20 —
1619	— Kaiser mit breitem Wande . . .	40 —
1636	— Kleiner Kugelhut (F. 2106) . . .	22 15
1644	— Rindsch. Tritonium ceramicum (F. 2201) . . .	26 5
1645	— Desgl. Tritonium tuberculatum (F. 2212) . . .	26 5

Nr.	Gegenstand.	Preis Zblr. Sg.
1660	Dollar, Eine vornehme Gesellschaft bei Tiscl im Freien . . .	50 —
Englische Privatsammlung.		
1665	Barney, Duchess of Devonshire, nach Gainsborough . . .	18 —
1667	Bartholomäi, 360 Bl. Darstellung der bl. Geschichte, Mythologie etc.	210 5
1681	Bleeting, Maria von Danien, Brustbild, nach F. Vely (F. 34) . . .	20 —
1740	Deenoyer, La Vierge, dite la belle Jardinière, nach Raphael . . .	16 5
1753	Dürer, Der Schmerzmann. Rad. (F. 22) . . .	20 15
1774	Hauborne son, Karl I. von England . . .	16 —
1822	Dollar, Die Stellung der englischen Truppen i. d. Fechtzug Karl I gegen die Schotten (F. 547) . . .	50 —
1840	— Karl I. von England, nach A. van Dyck (F. 1433) . . .	20 —
1912	Rantell, J. B. Gelbert, Staatsminister (N.—D. 76 I.) . . .	79 5
1955	Rebentanz, Kutschschiff mit Hüte and Baum (F. 226) . . .	60 —
1973	Reynolds, Sir Jehna, Die Schlichterin, J. M. Smith sc. . .	16 5
2020	Stelton, 7 Bl. Bernans nach W. Beechey and T. Phillips . . .	15 —
2121	Smuglicens, Die Finnen und Wandmalereien in den Trümmern zu Rom, M. Carloni sc. 61 Bl.	21 —

Die Kupferstichsammlung von Hugh Howard, welche kürzlich in London versteigert wurde, brachte einem Sammler von 3050 Pfund £. Kupfer einigen wertvollsten Darstellungen alter Meister rühmt diese im Anfang anderer Zeichnungen begründete Sammlung ein ausgezeichnetes Ansehen zu erlangen. Die Sammlung um, welche sich hauptsächlich das Eigentum der Bieter concentrirt. Den höchsten Preis erzielte ein vorzüglich erhaltener schöner Druck der „Christus vor Pilatus“ mit 251 L.; die „große Kreuzigung“ wurde einmal mit 211 L., ein übermaltes bei weniger gutem Zustande mit 71 L. bezahlt, das „Hundertgüldenblatt“, allerdings nicht besser Qualität, erzielte 106 L., die „Kutschschiff mit den drei Säulen“ 82 L.

Sarkophagornamente aus S. M. antiken in Verona. — Offenbach XVI. Jahrb. — Thüre aus Holzverlängen aus 1600. — Pflöschoden aus dem Palast Phil zu Florenz, XVII. Jahrb.

Gazette des Beaux-arts, December.
Exposition de Lille, von Alf. Darcel. (Mit Abbild.) Musée national de Stockholm, von Clement de Ris. (Mit Abbild.) — Exposition des produits des manufactures nationales, von Alb. Jacquemart. (Mit Abbild.) — Douane, d-minister français. — Exposition de l'Union centrale, von J. Lanoue. (Paris.) — La bibliothèque à l'exposition des Champs-Élysées, von René Ménéard. (Mit Abbild.) — Considerations sur le costume, von Charles Blanc. (Mit Abbild.)

Gewerhalle, 12. Heft.
Ueber die Entwicklung der Goldschmelzkunst im Zeitalter der deutschen Renaissance, von Alb. Hg. — Arabisches Ornament aus Kairo; frühgothisches Kapitäl aus dem Dom zu Naumburg; Holzschutzereien aus dem Chor der Kirche zu Kesmes; Cartonchen an einem Spiegelschmuck aus dem Nationalmuseum zu München; Weinkrug der Schmuckkammer zu Karchan. — Moderne Entwürfe; Frachtstrücker, Kleiderständer, Stiefel, Glasornament, Fruchtschale, Schmuckkasten, Albunddecken, Thorweggitter.

Christliche Kunstblätter, No. 11.
Vieres-Pfizer von Andrea Mantegna. — Bildschilde des Balthus in der römischen Campagna, 2. Die Erythraeabild in Sa Italia. — Bildliche Statuen für den Zerkonungsmittelpunkt der Kerkelkirche.
Kunst und Kunstgewerbe, No. 1.
Hans Meiblich, von Stockbaner. — München; Römische Kunstindustrie, von C.A. Reguet. — Hamburg; Museum für Kunst und Gewerbe. — Archäolog. Wörterbuch von H. Müller und O. Mothes. — Wandgemälde im Dom an Münster.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums, No. 111.
Die Weinsack Anstellung. — Quellenschriften. — Verlagswerke für den Zeichenunterricht. — Vorlesungen im Museum.

Zeitschriften.
Anzeiger des Germ. Museums, No. 11.
Buntglasarte Thonwaren des 15. 18. Jahrh. (Mit Abbild.)
Art-Journal, November.
Ancient stone crosses of England, von Alf. Himmer. (Mit Abb.) — Græco-buddhist sculpture — The manners of the latin and anglo-saxon races considered as a fine art. — Art work in India and Palestine. IV. Mural-decoration, von M. E. Rogers. (Mit Abb.) — The green in nature and art, von L. Jewik. (Mit Abb.) — The cross vaults of Irschen, von L. G. Hauser. Fortsetzung. (Mit Abb.) — The transformation of the british face, von G. A. S. In c. p. Fortsetzung. (Mit Abb.) — Ordinary; George Whitaker. — Beigegeben 2 Stahlstiche und eine Radirung von Country „Arabisches Cafe“ nach Hédonin.
Bilder für Kunstgewerbe, 11. und 12. Heft.
Die Glasarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Die Bronze- und Silberarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Abbildungen; Harnisch, Hal. Arbeit des 16. Jahrh.; Initialen, franz. Druck, 16. Jahrh.; Wappensteinzeug von Jost Amman; Italien. Wandverzierungen, 15. Jahrh.; Kristallglas a. d. deutschen Ordensschätze, 16. Jahrh.; Vorbilder für Steinerer, 16. Jahrh.; Croquis, 16. Jahrh., franz. Arbeit. — Mod-rze Kunstwerke; Tischplatte, Toilettenspiegel, Bett und Nachtkasten, Glasfenster, Caudelaber, Aquarium, Kaminvorwand, Bildrad.
Das Kunsthandwerk, 4. Heft.
Detail des Schrancks im Museum zu Sigmaringen. — Hausgeräthe aus vergoldetem Silber, XVI. und XVII. Jahrb. —

Korrespondenz der Redaktion.
„Heilige Feier“ in Kostof. Ihre Wünsche in Betreff der Preisangaben werden mir nach Zuhilfenahme zu entsprechen stehen. — Die Statuen der „Gesellschaft für vorwärtstretende Kunst“ finden Sie in den „Mitteilungen“ derselben, Jahrg. I, Nr. 1—2 abgedruckt. lieber das Weizen wollen Sie freundlichst in der Gesellschaftsanzeige, Schwarzpanierbau in Wien, direkt sich erkundigen.

Inserate.

Ausruf zur Errichtung eines Reuter-Denkmal's zu Neubrandenburg.

Auf Einladung einer Anzahl von Landsleuten und Freunden des niederdeutschen Dichters **Fritz Reuter** sind die Unterzeichneten zu einem Comité für die Errichtung eines **Reuter-Denkmal's** in der Stadt Neubrandenburg zusammengetreten.

Wir dürfen es als eine in der Geschichte der deutschen Dichtung einzig dastehende Erscheinung bezeichnen, daß ein Schriftsteller, welcher sich die dichterische Darstellung der Eigenart seines Volksstammes in dessen alltäglicher Verkehrsprache zur Aufgabe stellte, so rasch und allgemein als deutscher Volksdichter erkannt und gefeiert wurde und daß, durch die Lebensstriche und den Humor seiner Schöpfungen angezogen, ein so großer Kreis von Lesern sich mit dem eigenthümlichen Elemente, worin sich diese Schöpfungen bewegen — der niederdeutschen Schriftsprache und der Dichtweise des niederdeutschen Kleinlebens — in kurzer Zeit vertraut gemacht hat. Und nicht nur in seinen dichterischen Werken, auch in seiner Persönlichkeit ist allen denen, die ihn kannten, in **Fritz Reuter** eine seltene und unergründliche Mannesnatur entgegengetreten, in welcher bedeutende und eigenthümliche Vorzüge deutschen Volkscharacters und deutscher Gemüthsanlage in originellster Weise sich ausprägen fanden.

Nach einer verhältnißmäßig kurzen und glänzenden schriftstellerischen Laufbahn ist **Fritz Reuter** am 12. Juli d. Js. zu Eisenach von uns heimgegangen; wir halten dafür, daß die Verrichtung eines dem deutschen Volke und höher gewidmeten Denkmal's auf dem beinahebildlichen Bogen, dem er mit allen Würzeln seiner Kraft behändig angehört hat, als eine der bildenden Kunst würdige Aufgabe und als eine nationale Angelegenheit hingestellt werden darf.

Die Stadt Neubrandenburg, in welcher **Fritz Reuter** von 1856—1863 die besten Jahre seines dichterischen Schaffens verlebte hat, und welche mit ihren nächsten Umgebungen vielfach den historischen und localen Rahmen für die lebensreichen Figuren seiner Dichtungen bildet, dürfte besonders und bevorzugt Ansprüche haben, bei der Wahl des Aufstellungsortes für ein **Reuter-Denkmal** berüchsigigt zu werden; Gezeigt durch eine Reihe alterthümlicher Bauwerke von anerkanntem Kunsthwerthe, in einer von der Natur reich ausgestatteten Landschaft, unmittelbar an der Grenze, Mecklenburg durchschneidenden, Verkehrsstraße gelegen, von Fremden gern und vielfach besucht, bietet die Stadt Neubrandenburg geeignete Plätze für das aufzurichtende Denkmal.

Wer sich dabei an den Schöpfungen **Reuter'scher** Muse erfreut hat, der möge unser Unternehmen durch baldige Einbringung von Beiträgen — an die Adresse des Dr. V. Siemering in Neubrandenburg oder die belannt zu machenden Sammelstellen — unterstützen. Sobald das Ergebnis der Sammlungen sich annähernd übersehen läßt, werden wir mit ausübenden Künstlern in Verbindung treten und durch geeignete Bekanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausübung zu äußern.

Correspondenzen in Betreff des **Reuter-Denkmal's** bitten wir an den Senator Advocat Brüdner zu Neubrandenburg zu richten. *)

Neubrandenburg, im October 1874.

Jüri Hohenlohe-Schillingsfürst, Vorsitzender des deutschen Reiches in Paris. **von Dachsäden**, Königl. Schlosshauptmann in Berlin. **A. von Hansmann**, Geheimrath Kommerzienrath in Berlin. **A. Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. **Fr. Freyberg von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Caslaw zu Putth**, Generaldirector des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe. **Prof. Dr. von Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Mediziner in Straßburg i. E. **Dr. Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Fritz Peters**, Oekonomierath auf Siedebollentun in Pommeren. **Kämker**, Director der Sternwarte in Hamburg. **Dr. With**, Pfarrer in Siebelen bei Gotha. **Emil Pallaske** zu Thal bei Eisenach. **Dr. Edmund Hofer** in Stuttgart. **Dr. Julian Schmid** in Berlin. **Prof. Dr. Sohn** in Straßburg i. E. **Prof. Dr. Richard Schroder** in Würzburg. **Dr. Hans Stum** — Redaction der „Vorenboten“ — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung“ — in Leipzig. **Dr. Hermann Schmid** in München. **Dr. Heinrich Coube** in Wien. **Dr. Fr. Jos. Volk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. **Frederik von Koen**, Generalintendant des Großherzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar. **Reichsgraf Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Gohren. **Abertus von Ohlenbors** in Hamburg. **Dr. Rudder**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Kofold. **Senator Dr. Witt** zu Kofold. **Hinstorf**, Holzbüchhändler zu Wismar. **Dahse**, Bürgermeister in Güstrow. **Hermes**, Bürgermeister auf Gohren. **Abertus**, Senator in Rarodim. **Gorrius**, Obervolktrath in Schwerin. **H. von Creten**, Rittergutsbesitzer, auf Haggow. **H. Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Haggow. **Kreismann**, Amtspächter zu Barlow. **Schumacher**, Domänenpächter zu Jarcklin. **Regierungsrath J. Schmidt** zu Neustrelitz. **Vice-Landmarschall von Brach** auf Göpsin. **Kammerherr Droll** von Lebrice zu Burg Strazag. **Amts Rath Willebrandt** zu Zerbst. **Kaiserl. Kammergeräth** zu Subland. **Geheimer Hofrath Brüdner** zu Neubrandenburg. **Kath. Albers**, Landinhabers. **Dr. V. Siemering**. **Gödmann**, Rentner. **Kath. Körper**, Advocat. **Dr. Thilo**, Gymnasialdirector. **Praefcke**, Souschef und Advocat. **Kofenhagen**, Stadtverordneten-Vorsitzer. **Grünslow**, Buchhändler. **E. C. Brüdner**, Senator und Advocat.

*) Die Redaction der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das **Reuter-Denkmal** mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einzusenden zu wollen. Die Beträge werden unter Bezeichnung der Geber in unserm Blatte ausgemessen werden.

Prof. Dr. v. Köhne, Wien, Theresianumgasse 25.

E. A. Seemann, Leipzig, Königsstraße 3.

Sierzu eine Beilage von R. Friedländer & Sohn in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstruß & Pries in Leipzig.

Beiträge

Red. an Dr. G. v. Eöghov
(Wien, Ueberhanung, 25)
ob. an die Verlagsb.
(Ersjij, Kraljst. 2)
zu rufen.

1. Januar.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeilzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus Wiener Ateliers. — Die I. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Florenz. — Höcker, Peter v. Cornelius. II. Theil; Kinkel, P. v. Kubus; Keler, Die Eisen des Königs Alitalo zu Arden; Kretschel u. Petersen, Peter Wilhelm's Grabmal. — Kunstleuten des Buchhandels. — Inserate.

Aus Wiener Ateliers.*)

Leopold Müller ist eine der bemerkenswerthesten Erscheinungen unter der Wiener Künstlerchaft. Er hat eine dornenvolle Laufbahn hinter sich. Seine beste Kraft hat er auf die Karrikatur vergeudet, mit welcher er acht Jahre lang den „Figaro“ zum Ergötzen der Leser dieses besten Wiener Beiblattes versah. Während dieser ganzen Zeit kam Müller mit Pinsel und Palette auch nicht in flüchtigste Berührung. Endlich rafft er sich auf, um sein Augenlicht zu retten, das durch das unablässige Zeichnen auf die Holzplatte bereits gefährdet war, und wird wieder Maler. An ihm ward das Wunder offenbar, daß ihn die Karrikatur nicht zu

Grunde richtete; was keinem Anderen gelungen wäre, ihm gelang es. Er hat sich trotz der unausgesetzten Beschäftigung mit Zerbildern den Sinn für reine Schönheit und edles Maas bewahrt; ja er hat sogar von seiner Karrikaturzeichner-Karriere Nutzen gezogen für seine jetzige künstlerische Thätigkeit. Seine Beobachtungsgabe und sein ihm angeborener Sinn für schlagende Charakteristik haben sich in seinem früheren Verufe netzweniger Weise noch schärfen müssen. Diese Vorzüge, in Verbindung mit einer von Haus aus mitgebrachten glücklichen Anlage für koloristische Wirkung, haben seinen Bildern sehr bald bei allen Kennern hohen Anwerth verschafft. Im vorigen Jahre machte Müller eine Reise durch Aegypten, und die künstlerische Ausbeute dieser Reise ist es nun, die ihn jetzt beschäftigt.

Müller ist der Ateliergenosse Makart's, der brüderlich den Raum seines herrlichen Studio's mit ihm theilt. Es herrscht ein erschrecklicher Mangel an Ateliers in Wien, und wer nicht so glücklich ist, zu den vier oder fünf Malern zu gehören, die wirklich über ein solches zu verfügen haben, oder zu jenen wenigen, die bei diesen wieder gastliche Aufnahme finden können, der ist auf unsere gewöhnlichen Zimmer angewiesen, die ihn zu unaufhörlichen Experimenten zwingen, mit welchen er dem an sich meist schlechten Lichte und dem Kestler, der von den Nachbarhäusern herüberzuschimmern pflegt, zu befehlen sucht. — Müller's bedeutendstes ägyptisches Bild ist die „lagernde Karawane“, an welches er eben jetzt die letzte Hand legt. Selbst Gerome's Bilder stehen diesem nach an kräftigem Vortrag und an leuchtender Farbenpracht; die von Fromentin haben nicht diese Kraft der Individualisirung für sich, und Wenig

*) Mit Bezug auf meinen letzten Atelierbericht hat mich ein mit persönlich unbekannter Herr Professor aus Antwerpen mit einem Briefe beehrt, in welchem er einen Feldzug gegen die Fremdwörter überhaupt, und gegen das Wort „Atelier“ insbesondere eröffnet. Er schreibt u. A.: „Ich frage Sie, ob Sie sich selber nicht vor der ewig angewandten Bezeichnung „Atelier“ entsetzen?“ Ich sann darauf in aller Gemüthsruhe mit „Nein“ antworten; freilich beweist das noch nichts, denn zufällig könnte ich verhärteten Gemüthes sein, und mich vor gar nichts mehr entsetzen. Dennoch glaube ich, daß diese Atelierfrage an dieser Stelle einmal zur Sprache gebracht werden kann, wenn auch nur, um zu konstatiren, daß sie am besten ungelöst bliebe. „Künstlergemach“, das der Herr Professor einmal für Atelier substituirt, klingt im Munde eines Künstlers, der von seinem eigenen Atelier spricht, sicher manierirt, und „Werkstatt“ ist nicht durchzubringen, da heute schon jeder Zahnreißer sein „Atelier“ hat. Zudem wäre „Werkstatt“ nicht exact bezeichnend; sie gehört nur für Handwerker dem Sprachgebrauche gemäß; es ist höchstens gestattet, bildlich von einer Werkstatt des Geistes zu reden. Ann. d. Verf.

ist sowohl durch die vornehmere koloristische Wirkung im Allgemeinen, als auch durch gewissenhaftere Durchbildung der Charaktere im Detail überboten. Müller's Karawane ist bunt zusammengewürfelt aus Kopten, Arabern und Negern; jeder einzelne Kopf ein Meisterstück an Charakteristik. Aus manchem Gesichte lächelt auch der Schall heraus, der von früher her noch in Müller's Geist seine liebenswürdigen Allotria treibt. Ein Theil der Gesellschaft lagert, theils sitzend, theils liegend, im Kreise und ist mit einem Spiele beschäftigt, bei welchem Steingeld in die in den Wüstenland gescharrten Pöcher geworfen werden. Auf der anderen Seite machen Einige Toilette; ein Jüngling läßt sich den Kopf rasiren. Ein schlankes, hochaufgeschossenes, braunes Mädchen in schwarzer Gemandung bringt Wasser, eine kleinere schwarzbraune Dirne Brod herbei für die verehrliche Gesellschaft, die sich insgesamt in harmloster, behäbigster Stimmung zu befinden scheint. Ein tiefblauer, wolkenloser Himmel wölbt sich über der sorglosen, gemüthlichen Compagnie; in Hintergründe ragen die Pyramiden von Ghizeh in stummer Größe in die Lüfte. — Ein zweites Bild „Abend vor Kairo“, harrt ebenfalls der letzten Feile, doch soll diese erst nach Vollendung einer neuerlichen Reise nach Aegypten angelegt werden. Die Karawane ist in der Dämmerung vor Kairo angelangt, und gerade die Darstellung des eigenthümlichen Doppellichtes einer ägyptischen Dämmerung bietet das interessante Problem, das zu lösen sich der Künstler vorgenommen hat. Die eigentliche Dämmerung hat dort eine sehr kurze Dauer, sie währt höchstens zehn Minuten, dann tritt sofort die Nacht ein im grellen Gegensatz zu dem Tage, der noch vor wenigen Minuten geherrscht hat, und nach raschem, fast unvermitteltem Uebergange. Auf Müller's Bild steht der Mond schon hoch am Himmel und doch wirkt noch das Sonnenlicht mit intensiver Kraft, in der nächsten Minute wird ihr Licht nicht mehr das des Mondes beeinträchtigen können. Auf dem dunklen Firmamente schwimmen blutig rothe Wolken, die Dämmerung webt ihre geheimnißvollen Schleier, der Dunst des Abends hebt sich, und alle stillen Geister der Nacht sind bereit, sogleich hervorzuerschleichen, wenn die Sonne ihr glänzendes Antlitz verborgen haben wird. Die Lichtwirkung des Bildes ist eine magische; es ist ein großartiger Zug aus der Psychologie der Natur in ihm festgehalten.

Wir können Makari's Atelier nicht verlassen, ohne auch auf seine Arbeiten einen Blick geworfen zu haben. Da thront ein grandioses Gemälde „Ariadne auf Naxos“, ein bachantischer Triumphzug, so von Lust und jauchzendem Jubel erfüllt, von solcher Farbenfreudigkeit, daß es den ganzen Sinn des Beschauers gefangen nimmt und ihm selbst ein gut Theil seiner Freudigkeit mittheilt. Ich habe in diesem Raume

nur die Unmittelbarkeit, das Hinreißende der Wirkung des Bildes empfunden, und diese Wirkung würde sicherlich nichts von ihrer Intensivität verlieren, wenn das Bild immer in ähnlicher Umgebung bleiben könnte, wie sie ihm hier so sehr zu Statten kommt. Es ist ein Saalbild, das bei einer nüchternen, frostigen Umgebung nicht zur Geltung gelangen kann; wer es erleben wollte, müßte in der Lage sein, ihm einen prächtigen Saal zu widmen, oder sich einen Saal dazu zu bauen und dekoriren zu können. — Ein anderes erst untermaltes Bild zeigt uns Kleopatra in ihrer Sterbestunde; eine ihrer zwei Dienerinnen ist ihr vorangegangen in den Tod und liegt bereits entsezt zu ihren Füßen, die andere ist noch um die sterbende Herrin beschäftigt, um ihr dann selbst zu folgen. Die Färbung des Bildes scheint, dem geschilberten düstern Vorgange entsprechend, eine ernstere, düstere werden zu wollen. Noch ein weiteres Bild befaßt sich mit Kleopatra; es zeigt uns die Königin, wie sie dem Antonius auf dem Nil entgegenfährt. Das Bild ist als Mittelstück eines Frieses gedacht, aber bisher nicht ergänzt worden. Es könnte auch „Erinnerung an bessere Zeiten“ heißen, denn in guter Zeit ward der Fries bestellt, und dann abbestellt, als die bösen Zeiten kamen.

Valduin Grotler.

Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

c. Die Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft hat die löbliche Gepflogenheit, über die wichtigeren Vorkommnisse bei der Verwaltung der genannten Sammlungen, namentlich über die Vermehrung des Bestandes und die Einrichtungen im Interesse der öffentlichen Benutzung, Berichte zu veröffentlichen, welche der zweijährigen Finanzperiode des Staatshaushaltes entsprechen. Bereits liegt ein zweiter derartiger Bericht vor über die Verwaltungsjahre 1872 und 1873. Derselbe zeugt von der regen und einsichtsvollen Fürsorge der Generaldirektion in der Verwaltung der Sammlungen.

Der Bericht geht zunächst in warmer Anerkennung der Wirksamkeit des früheren Referenten der Generaldirektion, des im vorigen Jahre verstorbenen Hofraths Dr. v. Bahn, zu dessen Nachfolger Prof. Hofrath Dr. W. Rossmann ernannt worden, und wendet sich dann den Maßregeln für die Erweiterung des öffentlichen Besuchs der Sammlungen zu, welche in der oben genannten Verwaltungsperiode eine wesentliche Ausdehnung erfuhr. Die Wirkung der neuen Einrichtungen war eine ganz beträchtliche Steigerung des Besuchs. Die Gemäldegalerie wird jetzt jährlich, nur

mäßig berechnet, von etwa 325,000 Personen besucht, die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen von 11,700, die Sammlung der Gypsabgüsse von 12,000, das Antikenkabinett von 5900, die Gewehr-galerie von 4000, das naturhistorische Museum von 9700, das mineralogische Museum von 5000, der mathematisch-physikalische Salon von 5000 Personen. Die genau bekannte Zahl der Besucher derjenigen Sammlungen, welche keine freien Tage haben, nämlich des historischen Museums mit 11,983, der Porzellan- und Gefäßsammlung mit 3180, des Grünen Gewölbes mit 30,387 und der Bibliothek (von den Lesern abgesehen) mit 551 Personen hinzugerechnet, ergibt die Gesamtsumme von 424,401, rund von 425,000 Personen.

Rücksichtlich der Verteilung von Freilarten zum Zwecke besonderer Studien ist die Generaldirektion, wie aus dem Berichte zu ersehen, mit größter Liberalität zu Werke gegangen; außer an Fachleute sind auch berartige Karten an Lehrer und Schüler höherer öffentlicher Lehranstalten und an solche Vereine ausgegeben worden, welche sich die gegenseitige wissenschaftliche, künstlerische und kunstgewerbliche Fortbildung ihrer Mitglieder zur Aufgabe machen und deren Zwecke durch die Benutzung der Sammlungen unmittelbar gefördert werden. Eine weitere Steigerung des Besuchs ist zu erwarten, wenn der Umbau des alten Galeriegebäudes, welches das historische Museum und die Porzellan- und Gefäßsammlung aufnehmen soll, vollendet sein wird. Unter den baulichen Veränderungen, welche an den übrigen Gebäuden vorgenommen worden sind, wird besonders über die Vollenbung der Sicherheitsmaßregeln zum Schutze des Museumsgebäudes gegen Feuergefahr berichtet, welche nach dem Brande des Hoftheaters im Jahre 1869 beschlossen wurden.

Was die auf Vermehrung der Sammlungsgegenstände verwandten Mittel betrifft, so konnten im Jahre 1872 14,413 Thlr., im Jahre 1873, mit Zulößensnahme des Reservefonds, 26,438 Thlr. verausgabt worden. Entsprechend den erheblich gesteigerten Einnahmen ist aber, Dank dem Interesse der Regierung und der Stände für die Sammlungen, die Position für neue Erwerbungen auf jedes der beiden folgenden Jahre nicht unbedeutend erhöht und der Reservefonds um 150,000 Thlr. aus der französischen Kriegsschiffenbeschädigung verstärkt worden, während der Generaldirektion zugleich aus derselben Quelle ein Fonds von 100,000 Thlr. für die Förderung der zeitgenössischen Kunst überwiesen wurde.

Zu den einzelnen Sammlungen übergehend, so erwarb die Gemäldegalerie durch Kauf 9 Werke älterer und neuerer Meister; darunter einige sehr werthvolle Bilder. An Geschenken gingen der Sammlung 11 Bilder zu. Die Sammlung von Photographien, welche

die Berliner photographische Gesellschaft herstellte, wurde bis zum Schlusse des Jahres 1873 auf 300 Nummern gebracht.

Unter den Abtheilungen der Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen wurde besonders die Photographienammlung vermehrt. Eine Bereicherung von hervorragendem Werthe erhielt die Sammlung der Handzeichnungen an einer Reihe von 178 Blättern, welche Geh. Rath Dr. Müller derselben zum Geschenk machte. Der dritten Abtheilung des sogenannten Galeriewerkes endlich wurde in dem Th. Vanger'schen Etiche nach Palma Vecchio's „Drei Schwestern“ die letzte (50.) Platte hinzugefügt.

Das Museum der Gypsabgüsse erwarb im Jahre 1872 durch Tausch mit dem Germanischen Museum zu Nürnberg die Abgüsse vom Grabmal des Bischofs Hildebrand im Dom zu Raumburg, des Königs Rudolph von Schwaben im Dom zu Merseburg, des Herzogs Bittelind in der Kirche zu Engern, des Markgrafen Edbert im Dom zu Raumburg, der Baba ebentafelsht, des heiligen Bernward in St. Michael zu Hildesheim, des Grafen Hermann VIII. von Henneberg zu Römheld von Peter Bischof. Das Angebot dieser Reproduktionen gab Veranlassung, die Figuren an der goldenen Pforte im Dom zu Freiberg, deren Vervielfältigung im Interesse der Kunst und Wissenschaft lange gewünscht war, abformen zu lassen. In demselben Jahre ging dem Museum ein Abguss der berühmten Victoria von Brescia zu. Im Jahre 1873 wurden für die Sammlung 8 durch Martinelli in Athen gefertigte Abgüsse angekauft; ebenso von Christophle in Paris-Parlerbrue die galvanoplastischen Reproduktionen des Hildebrand'schen Silberfundes. Durch Tausch mit der seit 1871 in Brüssel bestehenden Kommission zur Organisation des Austausch der Reproduktionen von Kunstwerken erwarb das Museum: die Madonna des Michel Angelo in Brügge und ein Basrelief von Tournay und gab dagegen die Abgüsse der Dreifüßbasis, der vierseitigen Ara, beide im Antikenkabinett, und des Lesing von Rieschel. Auch die Sammlung der Formen für den Kauf von Prof. Dr. Ebers in Leipzig aus dem Museum zu Bualat mitgebrachte Formen. Von diesen Formen wurden für die Sammlung selbst, und, auf Kosten des Kultusministeriums, für das Museum zu Berlin und für die archäologische Sammlung der Universität zu Leipzig Abgüsse gemacht.

Die Antikensammlung erhielt von St. Majestät dem König einige aegyptischen Ziegelstein mit Keilschrift zum Geschenk. Eine werthvolle Bereicherung erfuhr dieselbe ferner durch den Ankauf der Sagn-Wittgen-

rein'schen Vasensammlung von 112 Stück. In dieser den Archäologen wohlbekannten Sammlung sind die Hauptepochen der Technik und des Stils in meist trefflich erhaltenen Exemplaren vertreten. Verhältnismäßig sehr reich ist dieselbe an orientalisirenden Vasen; den Hauptbestandtheil aber bildet eine Folge von schwarz auf roth und roth auf schwarz gemalten Nolaner und Caspianer Vasen des strengen und schönen Stils. Die Sammlung umfaßt die hauptsächlichsten Gefäßformen und hat einige in Bezug auf Form sehr seltene und merkwürdige Stücke. Außerdem erwarb das Cabinet zwei aus den Ausgrabungen von Corneto und Casvi stammende etruskische Bronzespiegel. Für die angemessene Aufstellung der neu erworbenen Vasensammlung machte sich eine Erweiterung der Räumlichkeiten des Museums nöthig.

Auch der Bestand der übrigen Sammlungen wurde mehr oder weniger durch Geschenke und Ankäufe vermehrt. Durch ein dem Münzkabinet zugefallenes Vermächtniß des Herrn v. Kömer dürfte das genannte Cabinet bezüglich mittelalterlicher Münzen unter den deutschen Sammlungen jetzt den ersten Rang einnehmen. Für die bequemere Benutzung des Grünen Gewölbes, der Porzellan- und Gefäßsammlung, wie der Gewerkgalerie wurden Kataloge beschafft, mit deren Verarbeitung für die beiden erlgenannten Sammlungen Hofrath Dr. Gräffe, für die letztgenannte Inspektor Claus beauftragt wurden. Was die Sammlungen rein wissenschaftlichen Inhalts betrifft, so müssen wir auf den Bericht selbst verweisen, der, bei dem Ruf und der Bedeutung der Sammlungen, für weite Kreise von Interesse sein wird.

Kunsthistorie.

Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Von Ernst Förster. II. Theil. Berlin, G. Reimer. 1874. 8.

Der eben erschienene zweite Theil (Schluß) des Förster'schen Buches umfaßt in zwei Abtheilungen: München, 1829 bis 1841, und Berlin, 1841 bis 1867, die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben des Meisters. Er beginnt mit dem Reisen des ersten Planes eines großen christlichen Epos in Cornelius und schließt mit dem Tode desselben. Im Anhang theilt der Verfasser eine Reihe interessanter Aftenstücke mit.

Es ist hier nicht der Platz, das Leben des Meisters in diesen beiden Perioden Schritt für Schritt zu verfolgen; aber es mag erlaubt sein, darauf hinzuweisen, wie es kam, daß Cornelius der Stadt den Rücken kehrte, die er mit so weitgehenden Hoffnungen betreten und in welcher er so viele derselben verwirklicht gesehen hatte.

Cornelius hatte das Glück gehabt, einen Theil

jenes Planes durchzuführen zu können, der nichts Geringeres umfaßte als die Gestaltung eines der ewigen Wahrheiten der christlichen Religion verherrlichenden Gemälde-Cyclus. Er hatte dafür die durch Klenze erlittene Niederlage im Kampfe um die Ausführung der kunsthistorischen Fresken in der Pinakothek und die Zerstümmung seiner Schule ohne Klage hingenommen. Während er mit seinen Gehilfen in der Ludwigskirche arbeitete, begannen sich zwischen ihm und König Ludwig schwere Gewitterwolken aufzuhäufen. Cornelius hatte vor dem Gärtner dem Könige wärmstens empfohlen; dem verdankte es Gärtner, daß ihm der Bau der Ludwigskirche übertragen worden, woran sich andere weitgehende architektonische Aufträge knüpften, die Gärtner schließlich hinderten, sich seinem Lehramt an der Akademie so zu widmen, wie er selber wünschte. Als in der Akademie die Rede davon war, ihm einen Stellvertreter zu geben, brach der Sturm los. Ein eigenhändiges Schreiben des Königs zeugte von einer durch nichts gerechtfertigten Vereiztheit desselben gegen die Akademie und deren Direktor Cornelius, dem darin selbst das vom Könige in eigener Person verliehene Adelsprädikat in demonstrativer Weise vorenthalten wurde. Das ganze Hand-schreiben athmet einen wahrhaft abselutistischen Geist.

Aber es sollte nicht bei dieser Demüthigung des Künstlers bleiben. Man brachte dem König allmählig die Ueberzeugung bei, daß Cornelius in der That nicht der große Künstler sei, für den er galt: er hielt nach seiner Weise mit dem Tadel der Fresken in der Ludwigskirche nicht zurück, und es kam zu peinlichen Erörterungen. An der Absicht, Cornelius zu schaden, war nicht zu zweifeln, als Gärtner dessen jüngstes Gericht mit einer buntfarbenen Einfassung umgeben und diese trotz des Meisters Einspruch vollenden ließ, und als sich Gärtner weigerte, vor dem bevorstehenden Besuche des Königs das die Gesamtwirkung des riesigen Bildes störende doppelte Gerüst zu beseitigen und während der Anwesenheit des Königs in der Kirche Cornelius vom Thürsteher „auf Befehl des Herrn Oberbauraths (Gärtner) und Sr. Maj. des Königs“ der Eintritt verwehrt wurde.

Damals sprach der tief erschütterte Meister: „Ich bin nicht für immer an Bayern gebunden“ und folgte dem Rufe Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin. König Ludwig aber meinte: „Nicht an Cornelius ist die Kunst in München gebunden! Ich, Ich der König bin die Kunst von München!“ Später aber, zu spät freilich, kam er zur Besinnung und klagte, als auch Schnorr weggegangen, Schwanthaler und Kottmann gestorben waren und Kaulbach nur für Berlin arbeitete: „Alle meine guten Künstler verlassen mich oder sterben, und mir bleiben nur die P. . . .“ Und so schwer lastete die Furcht vor der Allerhöchsten Ungnade auf den Ge-

müthern der Künstler, daß nur wenig fehlte, daß sie Cornelius ohne Saug und Klang aus München ziehen ließen!

In Berlin harrten des Meisters ebenso umfassende wie tiefbedeutende Aufträge; er stand in hohen Ehren, aber auch König Ludwig nannte sich in einem zwei Jahre nach Cornelius' Weggang an diesen gerichteten Briefe wieder dessen „wohlgenegenen“ König, ihn seiner „gnädigen Bestimmungen“ versichernd. Und als Cornelius im März 1845 wieder durch München kam, ward ihm von Seite des Königs der herzlichste Empfang zu Theil, und Cornelius seinerseits folgte dem Zuge seines Herzens und seiner Ueberzeugung, als er bei dem am 20. Mai 1855 dem Könige von den deutschen Künstlern in der Villa Albani gegebenen Feste von dem neben ihm sitzenden Fürsten in hochgestimmten Lobeserhebungen sprach. „Was er mir auch im Leben zu Leide gethan, er ist doch derjenige, der der neuen Kunst eine Heimat bereitet, ohne welchen wir in Deutschland kein Kunstleben hätten, und vor diesem Verdienste schweigt jedes persönliche Interesse.“ In diesen späteren Worten des Meisters liegt der Schlüssel zu jenem Verhalten.

Aber auch noch eine andere Genugthuung, als die Erneuerung der Freundschaft des Königs, sollte Cornelius werden: derselbe Klenze, der sich Gärtner's bedient, um ihm die Gunst des Königs zu rauben, wendete sich um einen Orden kettelnd an ihn — und Cornelius sammelte feurige Kohlen aus seines alten Feindes Haupt und verschaffte ihm, um was er gebeten.

Von hohem Interesse sind einige in Förster's Buch abgedruckte Briefe von Cornelius und Schwind. Sie zeichnen den Standpunkt der beiden Künstler den modernen Kunstbestrebungen gegenüber.

Schwind hatte Cornelius eine Photographie seiner „Sieben Raben“ geschickt und Cornelius dankte ihm dafür mit den anerkenntlichsten Worten: „Ich wiederhole, was ich Ihnen schon einmal in München ausgesprochen habe, daß dieses Ihr Werk mir bei Weitem das Liebste ist, was mir damals zu Gesicht kam. Ja, es tröstete mich für so vielen Verdruß, den mir anderweitige Arbeiten verursachten. Sie erschienen mir als der Einzige, der das von uns Älteren so schwer und mit so vielen Opfern Erzwungene auf Ihre Weise und mit der Ihnen eigenen Gabe der Natur noch festhielt. Jahren Sie nur unuthig fort, Ihren Weg zu wandeln. Sie haben jetzt schon zum Herzen der Nation gesprochen, während der Nimbus, der um das Haupt mancher falschen Propheten der Kunst geschwebt, schon angefangen hat, stark zu erbleichen.“

Am 4. December 1865 schreibt Schwind an Cornelius: „Von hiesigen Zuständen zu erzählen, ist kaum möglich; denn das Unbeschreibliche ist an der Tagesordnung. . . . Die ganze Kunst muß neu ausgerichtet

werden: Theater neu! Musik neu! Gesang neu! und was das Entscheidende: das Garstige ist jetzt schön, das Langweilige ernst, und das Triviale naïv.“

Drei Wochen später sagt Schwind in Beantwortung eines andern Briefes von Cornelius: „Ihr Schreiben, verehrter Herr Direktor, hat in seiner biblischen Kürze etwas Erschütterndes. Sie haben Recht! es ist ein Jammer, die jetzigen Zustände mit denen vor 30 oder 40 Jahren zu vergleichen; und ich kann Sie leider versichern, daß die allgemeine Sudelocherei noch viel ärger ist, als Sie sich's vorstellen können. Da ich aber einmal darin leben muß, und noch obendrein soll, so bin ich zu entschuldigen, wenn ich die ganze Wirklichkeit nebenbei außerordentlich lächerlich finde. Etwas Romischeres, als unsere alte Majestät, die mit Cornelius anfängt und mit aufhört, kann ich mir kaum denken. Ihr guter Genius wird Sie abgehalten haben, die Neue Pinakothek zu besuchen, sonst würden Sie doppelt staunen, daß man sich höchsten Orts mit diesen Dingen nicht nur begnügt, sondern prahlt und von da auf alles andere herabsieht. Perioden höchsten Glanzes haben nie länger als 40 bis 50 Jahre gedauert, und so lang ist die Zeit auch, die nach Ihnen genannt werden wird, so lange noch ein Paar Menschen bei Verstande sind.“

Was Förster's Buch neben anderen trefflichen Eigenschaften ganz besonders schätzbar macht, ist die Leidenschaftslosigkeit, mit der es geschrieben ist. Es erscheint das um so rühmlicher, als Förster dem Meister seit langen Jahren befreundet war. So möge das Werk denn allermwärts bestens empfohlen sein! —e—

Peter Paul Rubens. Vortrag, gehalten im Rathhause zu Zürich von Gottfried Kinkel, Professor der Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum. Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung. 1874. 8.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ungefähr um die gleiche Zeit drei unserer hervorragenden Kunsthistoriker Rubens vom Gegenstande eines öffentlichen Vortrages vor gebildetem Publikum gewählt haben. Springer hat über diesen Gegenstand in Straßburg, kurz vor seinem Weggange von dort, gesprochen, etwa gleichzeitig Völke in Stuttgart und Kinkel in Zürich. Nur die Rede des Letzgenannten liegt gedruckt vor. Könnte man alle drei mit einander vergleichen, so würden sie offenbar sich keineswegs einander überflüssig machen, sondern im knappen Rahmen das Bild des Künstlers jedesmal von einer besonderen und darstellenswerthen Seite zeigen. Kinkel, ohne irgend auf Schilderung von Rubens' Schöpfungen im Einzelnen einzugehen, hat, genau der vorgeschriebenen Zeit

sich fugend, ein in sicheren Strichen skizzirtes Bild des persönlichen Charakters wie des Künstlers geben wollen. Auf plastisches Herausarbeiten der ganzen Gestalt kam es ihm an. Aufbau und Dekonomie des Vortrags zeigen den Meister in dieser Form der Darstellung. Nur dem Schlusswort fehlt der harmonische Vollklang. Im ästhetischen Urtheil, das sein darauf berechnet ist, dem Publikum diesen Künstler nahe zu bringen, ihn so zu beleuchten, wie es ihm zukommt, nichts zu verschweigen, aber Alles zu erklären, ist uns nur ein Punkt unverstanden. Von Rubens als Landschaftsmaler sagt Kinkel: „Zwar die stark bewegte Scenerie, Sturm und Umwetter, verstand er meisterlich; aber für die ruhige, stille Stimmung der nordischen Ebene, die ihn umgab, hatte er wohl den Sinn nicht.“ Dem möchte ich entschieden widersprechen. Abgesehen von manchen anderen Beispielen, steht mir namentlich als Beleg eine große Landschaft aus dem Palazzo Pitti vor Augen. Frieden in der Natur athmet nicht nur die südliche, offenbar von der Erinnerung an Genua inspirirte Landschaft mit Olyfens und Nauflaa, sondern auch das Gegenstück, die heimathliche Landschaft mit der Heimkehr der Schnitter. Es mag mir erlaubt sein, ihren Eindruck auf mein Gefühl, wie ich ihn mir kürzlich vor dem Gemälde selbst notirte, mitzutheilen: „Friede, Glück in der Stimmung der abendlichen Landschaft, die zur frohen Heimkehr von der Arbeit paßt. Der andern Landschaft noch überlegen. Vortreffliche Charakteristik der niederländischen Ebene mit Büumen, Bach, vielfach coupirtem Terrain. Schöner Mittelgrund. Klesler der Abendsonne auf dem stehenden Wasser.“*)

In den Anmerkungen spendet Kinkel den betreffenden Partien der „Histoire de la peinture flamande“ von Michiels, der „von den deutschen Kunsthistorikern sehr ungerecht negligirt“ werde, warmes Lob. Gewiß, man muß das Buch benutzen, für minder bekannte Meister findet man hier das Material zusammengestellt, auch für Rubens sind mehrere brauchbare Notizen gegeben. Wie tief aber die Arbeit im Dilettantismus steckt, läßt sich nicht übersehen. Wo bleibt das Arbeiten „aus den Quellen“, sobald die eigene Ausdauer der Werke so wenig ausreichend ist? Für manche Partien, in denen Michiels Thatständliches, von dem die deutsche Literatur noch nicht hinreichend Notiz genommen hat, behandelt, muß man sich nicht auf ihn berufen, sondern auf die Quellen, aus denen er geschöpft hat: für die Schicksale von Rubens' Eltern auf Vadquisen, van den Brink und Spiez, für die Jahre in Italien auf Vaschet in der Gazette des Beaux-Arts. Auch die Darstellung

der Dinge auf Grund des neuen Materials ist bei diesen Autoren eine bessere. Den „fatalen Ton“, den auch Kinkel als gelegentliche Eigenschaft von Michiels zugiebt, die tendenziösen Folgerungen hat man bei jenen nicht zu befürchten. Nicht Michiels aber hat „weit das Beste geleistet, was wir über den Meister besitzen“, sondern Waagen in dem Text zu einem Schauer'schen Album, welcher dem Publikum bald in einer Sammlung seiner kleinen Schriften wieder vorgeführt werden wird. — In den Notizen ist ferner ein Druckfehler zu berichtigen. Der Herausgeber von Rubens' Korrespondenz ist Gachet zu lesen statt Garet. Neben ihm wäre wohl noch Sainsbury ausdrücklich zu nennen.

Alfred Holtmann.

R. B. Zur griechischen Architekturgeschichte. Das vierunddreißigste Programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin zum letzten Wintersemester enthält eine Abhandlung des Bauarts Professor F. Adler über „die Stoa des Königs Attalos zu Athen.“ In dieser scharfsinnigen Untersuchung stellt der Verfasser alle ihm zugänglichen Nachrichten aus alter und neuer Zeit über dieses interessante Bauwerk zusammen, welches eine Lücke in der Geschichte der griechischen Architektur ausfüllt und als Repräsentant einer ganzen Denkmälerklasse der griechischen Architektur von Wichtigkeit ist, und entwickelt dann aus den noch erhaltenen, leider sehr fragmentirten Resten des Gebäudes, welche er zweimal an Ort und Stelle untersucht hat, und auf Grund einiger älterer Abbildungen der Ruine und einiger Bemerkungen älterer Reisenden, eine wohlgegründete Rekonstruktion desselben. Zum Schluß giebt er eine kritische Würdigung der Stoa in praktischer, juristischer, ästhetischer und baugeschichtlicher Beziehung. Im Anschluß daran ergeben sich noch einige Bemerkungen, welche für die antike Topographie der Stadt Athen von Wichtigkeit sind. Wenn auch einzelne Folgerungen, wie z. B. die, „daß die Kleinheit der Eintrittstür sowie die an Dürftigkeit streifende Anordnung der Treppe“ dafür sprechen sol, „daß die Oberflöche nicht dem täglichen Gebrauch, sondern nur an besonderen Festtagen geöffnet war“, anfechtbar sein dürften, so laun die Abhandlung im Allgemeinen, wegen der umfassendsten Denkmäler-Kenntniß beruhenden Genauigkeit und Sorgfalt der Arbeit, sowie wegen der umsichtigen und logischen Benutzung aller für den beabsichtigten Zweck brauchbaren Faktoren doch als eine Leistung bezeichnet werden, welche als wohl zugerechneter Bauein für das Gebäude einer wissenschaftlichen Geschichte der Architektur von großem Werthe ist.

R. B. Peter Vischer's Sebaldusgrab. Es ist bekannt, daß der Kupferstecher A. Kinkel, welchen wir in einem großen ausgeführten, sehr geachteten Kupferstich die beste Gesamtansicht des Sebaldusgrabes Peter Vischer's in der Sebalduskirche zu Nürnberg verankert, auch die größten Statuen (12 Apostel, St. Sebald und Peter Vischer) und die vier Reliefs gezeichnet und vorzüglich in Kupfer geschnitten hat, und daß diese 18 Kupferstiche in einem belandern Werke in Quart unter dem Titel: „Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe zu Nürnberg von Peter Vischer“, nebst einem kurzen erläuternden Texte, die Statuen allein auch in einem Oktavbestehen unter dem Titel: „Vierzehn der vorzüglichsten Figuren des von Peter Vischer gegossenen Grabmals des heiligen Sebaldus“, bei Schrag in Nürnberg erschienen sind. Aber es ist sehr wenig, fast gar nicht bekannt, daß zu diesem Werkchen eine zweite Abtheilung mit 42 nicht minder vortheilichen Kupferstichen von D. Petersen nach Zeichnungen von J. G. Wolff erschienen ist. Diese zweite Abtheilung enthält auf 6 Blatt die 12 Propheten, auf 4 Blatt die acht allegorischen Gestalten an der Basis, auf 2 Blatt alle architektonischen, ornamentalen und figurlichen Einzelheiten des sehr reich durchgeführten Denkmals in außerordentlich sorgfältiger und charakter-

*) Ueber den Gegenlag des Dramatischen und Idyllischen in Rubens' Landschaften vergl. auch Waagen, Handb. II, 20 ff. Ann. d. Herausg.

voller Darstellung. Sodann schließen sich daran noch ein Grundriß des Grabmals, das einem andern Werke entnommene, von Seig gestochene Blatt mit den vier wichtigsten Seiten und eine von Sr. Heiliger gestochene Gesamt-Innen-Ansicht des Chors der Sebaldus-Kirche mit dem Grabmal. Bei dem großen Interesse, welches jetzt unter allen Kunstfreunden für V. Richter und seine Arbeiten reger ist, verdient dieses schöne Werk, welches das berühmte Monument mit einer Vollständigkeit und Treue, die nicht zu wünschen übrig lassen, darstellt, wohl aus dem Dunkel der Bücherlager an's Licht gezogen zu werden.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

- Black, C. C.**, Michael Angelo Buonarroti. The story of his life and labour. London, Macmillan.
- Duplessis, G.**, Les ventes de tableaux, dessins, estampes etc. aux XVII^e et XVIII^e siècles. S. Paris, Rapilly.
- Kugler's Handbook of painting.** Remodelled by the late Prof. Dr. Waagen. New edition, thoroughly revised and in part re-written by J. A. Crowe. 2 Vol. London, Murray.
- Plon, E.**, Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke. Aus dem Franz. von M. Münster. Wien, Gerold's Sohn.
- Schwarz, Walter**, Jugendleben der Malerin Caroline Bardus. Nach einem Manuscript ihrer Schwester herausgegeben. S. Breslau, R. Hoffmann.
- Willmowsky, Dr. Dom** zu Trier in seinen drei Hauptperioden, der römischen, der fränkischen, der romanischen, beschrieben und durch XXVI Tafeln erläutert. Fol. Trier, Lintz.
- Wulf, Eberh.**, Architektonische Harmonielehre in ihren Grundzügen dargestellt. Mit 11 Tafeln. Fol. Wien, R. v. Waldheim.
- DENKMÄLER DER KUNST** zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Bearb. von Prof. Dr.

Lübke u. C. v. Lützw. 3. verb. u. verm. Aufl. 1. Lfg. qu. Fol. Stuttgart, Ebner & Seubert

Photographien.

- Naué, J.**, Die Völkerwanderung. Ein Bildereyklus. Nach Motiven aus H. Jüngk's Epos: Die Völkerwanderung. (16 phot. Bl.) Hoch 4. Nürnberg, Leyde.
- Die K. Gemäldegalerie in Atosuna.** 63 Blätter nach den Originalen photogr. (Lichtdruck). Fol. Lübeck, Nöhning & Frisch.
- Die K. Bayer. Pinakothek für Gemälde alter Meister zu München** in Photographien von J. Albert. 1. Lfg. (5 Bl. G. Eeni: Himmelfahrt Mariae. A. Dürer: S. Paulus u. Marcus. A. van Dyck: Marie Rütven. A. van der Werff: Grablegung Christi. Murillo: Trauben essende Knaben.) Roy-Fol. München, Piloty & Loehle.

Kupfer- und Holzschnittwerke.

- Bürkner, H.**, Bilder aus dem Familienleben in 14 Orig.-Radirungen. Text von Fr. Bonn. qu. Fol. Leipzig, Dürr.
- Cornelius, P. v.**, Entwürfe zu den kunstgeschichtl. Fresken in den Loggien der Königl. Pinakothek zu München Gest. von H. Merz. Mit erklä. Text von Dr. E. Förster. (48 Bl. u. 54 S.) qu. Fol. Leipzig, Ebd.
- Richter, Ludw.**, 12 Orig.-Radirungen (Landschaften). Mit Text von Dr. H. Lübke. qu. Fol. In illustr. Umschlag cart. Leipzig, Dürr.
- Bilder und Vignetten. Nach den Originalen auf Holz gez. von Prof. H. Bürkner. 4. In Mappe. Dresden, Meyer & Richter.

Lager-Kataloge.

- Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.** Lager-Katalog No. XXXL: Schöne Künste, Kupferwerke. 1576 Nummern.
- REGIA CALCOGRAFIA DI ROMA.** Catalogo generale dei rami incisi al bulino ed all'acquaforte posseduti della R. C. di Roma, le di cui stampe si vendono in questo istituto. 4. Roma, Regia tipografia.

Inserate.

Aufruf zur Errichtung eines Reuter-Denkmals zu Neubrandenburg.

Auf Einladung einer Anzahl von Landsleuten und Freunden des niederdeutschen Dichters **Fritz Reuter** sind die Unterzeichneten zu einem Comité für die Errichtung eines **Reuter-Denkmal**s in der Stadt Neubrandenburg zusammengetreten.

Wir dürfen es als eine in der Geschichte der deutschen Dichtung einzig dastehende Erscheinung bezeichnen, daß ein Schriftsteller, welcher sich die dichterische Darstellung der Eigenart seines Volkstammes in dessen alltäglicher Verkehrsprache zur Aufgabe stellte, so reich und allgemein als deutscher Volksdichter erkannt und gefeiert wurde und daß durch die Lebensfülle und den Humor seiner Schöpfungen angeregt, ein so großer Kreis sich mit dem eigenthümlichen Elemente, worin sich diese Schöpfungen bewegen — der niederdeutschen Schriftsprache und der Dichtung des niederdeutschen Kleinlebens — in kurzer Zeit vertraut gemacht hat. Und nicht nur in seinen dichterischen Gebilden, auch in seiner Persönlichkeit ist allen denen, die ihn kannten, in **Fritz Reuter** eine seltene und unvergeßliche Mannesnatur entgegentreten, in welcher bedeutende und eigenthümliche Vorzüge deutschen Volkscharakters und deutscher Gemüthsanlage in originellster Weise sich ausgesprägt fanden.

Nach einer verhältnißmäßig kurzen und glänzenden schriftstellerischen Laufbahn ist **Fritz Reuter** am 12. Juli d. Js. zu Eisenach von uns geschieden; wir halten dafür, daß die Herstellung eines dem deutschen Manne und Dichter gewidmeten Denkmal's auf dem beimatlichen Boden, dem er mit allen Bürgern seiner Kraft beständig angehört hat, als eine der bildenden Kunst würdige Aufgabe und als eine nationale Angelegenheit hingestellt werden darf.

Die Stadt Neubrandenburg, in welcher **Fritz Reuter** von 1856—1863 die besten Jahre seines dichterischen Schaffens verlebte hat, und welche mit ihren nächsten Umgebungen vielfach den historischen und lokalen Rahmen für die lebensfrischen Figuren seiner Dichtungen bildet, dürfte besondere und bezugsweise Ansprüche haben, bei der Wahl des Aufstellungsortes für ein **Reuter-Denkmal** berüchtigt zu werden: Gejert durch eine Reihe alterthümlicher Bauwerke von anerkanntem Kunstwerthe, in einer von der Natur reich ausgeschatteten Landschaft, unmittelbar an der großen, Medlenburg durchschneidenden, Verkehrsstraße gelegen, von Fremden gern und vielfach besucht, bietet die Stadt Neubrandenburg geeignete Plätze für das anjurisierende Denkmal.

Wer sich daher an den Schöpfungen **Reuter'scher** Muse erfreut hat, der möge unser Unternehmen durch baldige Einbringung von Beiträgen — an die Adresse des Dr. S. Siemering in Neubrandenburg oder die bekannt zu machenden Sammelfellen — unterstützen. Sobald das Ergebnis der Sammlungen sich annähernd übersehen läßt,

werden wir mit ausführenden Künstlern in Verbindung treten und durch geeignete Bekanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausführung zu äußern.
(Correspondenzen in Betreff des Heuter-Denkmal bitten wir an den Senator Advocat Brückner zu Neubrandenburg zu richten.)

Neubrandenburg, im October 1874.

Kürstl. Hohentho-**Schillingss** Fürst, Vorkämpfer des deutschen Reiches in Paris. von **Dachroden**, Königl. Schloßhauptmann in Berlin. **A. von Hansmann**, Geheimer Hofrath in Berlin. **A. Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. **Fr. Freyberg von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Custav von Pullitz**, Generaldirector des Großherzog. Hoftheaters zu Karlsruhe. **Prof. Dr. von Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Notar in Straßburg i. G. **Dr. Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Friedrich Peters**, Oekonomierath auf Siebenböllentin in Pommern. **Kümmer**, Director der Sternwarte in Hamburg. **Dr. Wih. Pfessing** in Vened. **H. Ringmann**, Kaiserl. Ober-Volldirector in Vened. **Ernst Reil** — Redaction der Gartenlaube — in Leipzig. **Prof. Dr. Carl von Lühow**, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in Wien. **Custav Freytag**, Geheimer Hofrath in Siebleben bei Gotha. **Emil Palleske** zu Thal bei Eisenach. **Dr. Edmund Hofer** in Stuttgart. **Dr. Julian Schmidt** in Berlin. **Prof. Dr. Sohn** in Straßburg i. G. **Prof. Dr. Richard Schröder** in Würzburg. **Dr. Hans Gum** — Redaction der „Grenzboten“ — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung“ — in Leipzig. **Dr. Hermann Schmidt** in München. **Dr. Heinrich Laube** in Wien. **Dr. Fr. Jos. Völk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. **Freiherr von Körn**, Generalintendant des Großherzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar. **Reichsgraf Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Göben. **Albertus von Ohlendorff** in Hamburg. **Dr. Sudde**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Kottbus. **Senator Dr. Witt** zu Kottbus. **Dr. Gustav Hinstorf**, Hofbuchhändler zu Wismar. **Sahse**, Bürgermeister in Gultrow. **Hermes**, Bürgermeister in Habel. **Stegemann**, Senator in Tordinn. **Garcke**, Obersollrath in Schwerin. **H. von Cerebin**, Rittergutsbesitzer auf Hoggow. **Schumacher**, Domänenpächter zu Barth. **Regierungsrath J. Schmidt** zu Neustrelitz. **Vice-Landmarschall von Demps** auf Gelpin. **Kammerherr von Cerebin** auf Brunn. **Franz Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Blankenfelde. **Kammerherr Dross** von Labrie zu Burg. **Stargard**. **Antonsrath Willebrandt** zu Demps. **Kantor Kammerziffer** zu Kuhländ. **Geheimer Hofrath Brückner** zu Neubrandenburg. **Kath. Theiler**, Landjägermeister. **Dr. V. Siemering**, Götammann, Rentier. **Rath Körper**, Advocat. **Dr. Thilo**, Gymnasialdirector. **Preafac**, Syndicus und Advocat. **Koschnagen**, Stadtverordneten-Vorsteher. **Grünslow**, Buchhändler. **E. C. Brückner**, Senator und Advocat.

*) Die Redaction der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das Heuter-Denkmal mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einzuenden zu wollen. Die Beträge werden unter Besichtigung der Geber in unjerm Blatte ausgewiesen werden.

Prof. Dr. v. Lühow, Wien, Ihereslanungasse 25.

E. A. Seemann, Leipzig, Königsstraße 3.

Germanisches Nationalmuseum.

Große Lotterie
von
Kunstgegenständen.
Loose à 3 Mark.



300 Gewinne.
Werke der
berühmt. Künstler.
Werth 45,000 Mfl.

7 eigenhändige Arbeiten
J. A. N. Habel: der Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches u. v. Preußen.
General-Agentur für den Verkauf:
Bankhaus HORWITZ & MARCUS in Nürnberg.

Soeben erschienen und wird auf Verlangen gratis und franco versandt:

Lager-Catalog
von
Joseph Baer & Co.
in
Frankfurt a. M. und Paris.
XXXI.
Schöne Künste. — Kupferwerke.
1576 Nummern.
Derselbe ist ganz besonders reichhaltig an architektonischen und kunstindustriellen Werken des Auslandes.
Es befinden sich darin u. A. Alphonse, les Promenades de Paris. — Baronial Halls. — Gruner's diverse ornamentale Werke. — Hoffmann et Kellerhoven, les Arts et l'Industrie. — Labarte, Histoire des Arts industriels. — Moller's Denkmäler der Baukunst — Püttler's Denkmäler der Baukunst in Sachsen. — Viollet le Duc, Dictionnaire de l'Architecture etc.
Frankfurt a. M., December 1874.
Joseph Baer & Co.,
Rossmarkt 18.

Kleine Mythologie
der Griechen und Römer.
Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet
von **Otto Seemann**, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.
Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. 1 Thlr. = 3 Mark; oleg. geb. 1 1/2 Thlr. = 4 Mark.
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Landschaftstudien
von **Paul Weber**
in vorzüglicher Darstellung, eigenhändig auf Stein gezeichnet:
I. Stufe in fol. Blatt 1—12 à 1/2 Mfl.
II. " " 40 " 1—4 à 1/2 Mfl.
III. " " 40 " 1—4 à 1/2 Mfl.
erhätigen bei **G. Kochler's** Verlag
in Darmstadt. (7)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertshund & Pries in Leipzig.

Beiträge

Herausg. von Dr. G. v. Sührow
(Wirk. Oberbibliothek., 25)
er. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3)
zu richten.



Inserate

à 25 N. für die drei
Mal gesaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

8. Januar.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, enthält die Abhandlungen der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 2 Mark (einschl. im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Ein Stadtbild von Hobbema. — Zum Mittelalterschnitt der „Neuen Nürnberger Reformation“ vom Jahre 1522. — Wessely, Die Kupferstichsammlung der Königl. Museen in Berlin; Name, Die Geschichte der Welterwahrung. — Personalnachrichten von der Wiener Akademie. — Buchausführung im Wiener Künstlerhause; Kunstverein in Kassel; Kunstausstellung in Tübingen. — Eine neue Komposition von A. Feuerbach; vorgeblich nach einem Werke der Zeitgenossen; Kassel; Bild; Ausstellung in Bonn. — Ein Portrait des Reuters. — Londoner Kunstausstellungen. — Briefkasten. — Inserate.

Ein Stadtbild von Hobbema.

In der Kunsthandlung des Herrn Niehse in Wien ist gegenwärtig ein großes Bild von Meindert Hobbema ausgestellt, welches durch seine außerordentlichen Qualitäten die Aufmerksamkeit der kunstverwandten Kreise in ungewöhnlichem Maße beschäftigt und werth ist, auch auswärts der allgemeinen Beachtung empfohlen zu werden.

Ueber seine Provenienz verläutet nichts Bestimmtes. Doch wird man schwerlich sehr greifen, wenn man sie irgendwo im englischen Privatbesitz sucht, in dieser zweiten Heimath des auf dem Kontinent lange Zeit hindurch unterschätzten Meisters, dessen Werke selbst in unseren bedeutendsten Galerien heute noch verhältnißmäßig selten und durchaus nicht immer in besonders guten Exemplaren angetroffen werden.

Das Niehse'sche Bild ist schon seines Gegenstandes wegen interessant: es behandelt nicht eine jener flachen Fernsichten des Vaterlandes mit Baumgruppen oder Alleen, mit einzelnen Häusern und Mühlen, wie sie sich auf so zahlreichen Landschaften Hobbema's finden, sondern eine Stadt, in Holland oder Norddeutschland, wie er sie in dieser Weise weit seltener gemalt hat. Den Mittelgrund der Komposition bildet ein großes, mit einem hölzernen Dachreiter ausgestattetes Gebäude — wahrscheinlich eine Mühle — in dessen Innerem wir von der Rückseite hineinblicken. Den Vordergrund nimmt ein stilles Gewässer ein, in welchem links ein Mann sich in einem Boot mittelst einer Stange fortbewegt. Zu beiden Seiten der Mühle reihen sich die andern Häuser an. Links ziehen sie sich gegen den

Vordergrund hin und schließen hier das Bild ab. Rechts öffnet sich ein Platz mit anstoßenden Straßen, in denen mehrere Leute (ein Mann im rothen Mantel und zwei andere mit einem Hunde) sich herumbewegen. Alle diese Staffagen sind offenbar auch von Hobbema's Hand. Ueber die abgetreppten Giebelböden der Häuser schauen einige wenige Baumweipfel herüber, leicht gegen den zartblauen, mäßig bewölkten Himmel sich abspiegelnd, welcher sich über dem Ganzen ausspannt.

Der klare Silberton des Himmels bildet mit dem frischen Braunroth der Häusermassen einen der wohlthuendsten Farbenaltorde, die sich das Auge wünschen mag. Was aber diesen anfernen Reiz noch überbietet und bei längerer und wiederholter Betrachtung des Bildes dem kunstgeübten Beschauer eine immer wachsende innere Befriedigung gewährt, ist die Freiheit und Natürlichkeit des malerischen Vortrags, dieses meisterhafte Handhaben der höchsten Kunstmittel ohne jede Anstrengung, jede Absicht, jeden auch nur leisesten Anflug eines Etwas, das nicht Natur, nicht die volle Natur wäre.

Es ist wahr, Hobbema ist kein Poet, wie Jakob Ruissdael. Er steht neben diesem, wie -Franz Hals neben Rembrandt. Aber damit eben erkennen wir dem Hobbema jenen edlen Realismus, jene völlige Unmittelbarkeit der Naturanschauung zu, welche wir an Franz Hals, dem ebenfalls lange Herabgewürdigten, wieder so hoch haben schätzen lernen. Man könnte auch die Malweise des Niehse'schen Hobbema nicht leicht besser charakterisiren, als wenn man sie mit der des Franz Hals vergliche. Mit den einfachsten Mitteln — in der ganzen unteren Partie des Bildes nur mit einigen wenigen Abstufungen von Braun — ist hier die ganze Scala

der Lichtwirkungen, von dem energischen Effekt der Häuser des Vordergrundes bis zu dem sanften Verschwinden der Ferne, in aller ihrer Mannigfaltigkeit entwickelt; die subtilsten Feinheiten der Luftperspektive, die schwierigsten Unterscheidungen der Stoffe sind mit der gleichen Breite und Sicherheit des Pinsels zur Anschauung gebracht. Außer dem Himmel mit seinem lichten, stoffigen Gewöl, bilden in Hinsicht auf die Virtuosität in der Handhabung des Vortrags und der malerischen Perspektive besonders das Wasser mit den Pfählen, dem schwer sich bewegenden Boote, in dem der Mann sich abarbeitet, und die große Mühle des Mittelgrundes mit ihren verschiedenen Einblicken und Vorsprüngen die Glanzpunkte des Bildes.

Das Werk hat neben dem schön geschriebenen Monogramm M. H. leider keine Jahreszahl. Aber es ist unzweifelhaft, daß es der besten Zeit des Künstlers angehört. Es trägt die Signatur der vollendeten Meisterschaft an der Stirn. Spezielle Kenner des Hobbema wurden durch das Bild an die große Alee „The avenue“ der Londoner Nationalgalerie (aus der Sammlung Rob. Peel's) erinnert und mit dieser stimmt auch die Größe der Leinwand (104 Cent. H. und 146 Cent. Br.) merkwürdigerweise genau überein.

C. v. L.

Zum Titelholzschnitt der „Neuen Nürnberger Reformation“ vom Jahre 1522.

A. v. Eye, Leben und Wirken Albr. Dürer's, 1860, S. 455, bespricht einen gewöhnlich, und so auch von ihm, Dürer zugeschriebenen Holzschnitt, darstellend eine Titelverzierung zu der Ausgabe der neuen Nürnberger Reformation vom Jahre 1522 (edit. princ. 1484). Derselbe ist nach dem Originalstock reproducirt bei Beder „H. Sachs im Gewande seiner Zeit.“

Von den beiden darauf befindlichen allegorischen Figuren ist die eine die Gerechtigkeit; von der andern, welche aus einem mit der rechten Hand erhobenen Geldbeutel Münzen fallen läßt, sagt Eye nur, sie sei eine weniger klar ausgesprochene Personifikation, ohne irgend welche Vermuthung über ihre Bedeutung auszusprechen.

Er beschreibe die Letztere insofern unrichtig, als er sie „mit entblößter Brust, aus der eine Feuerflamme schlägt“, schildert.

N. v. Ketsberg, Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, 1871, pag. 115, spricht den Holzschnitt Dürern ab, und denkt an Georg Penz als Verfertiger desselben. Er nennt die von Eye unerklärt gelassene Figur „Ueberfluß“ und beschreibe sie richtig.

Zu ihrer Erklärung verweise ich auf einen Holz-

schnitt in Folio mit dem Monogramm M. S. vor Beginn des Textes von „der Stat Nürnberg verneute Reformation, 1564“ (Nürnberg bei Valentin Geißler).

Der Titelholzschnitt, darstellend einen Kaiser in römischer Tracht mit einem Buche in der Hand und der Unterschrift IMP. CVSTOS LEGVM, und Moses (?) mit der Gesetzestafel und der Unterschrift LEX DONVM DEL, dazwischen die beiden Nürnberger und das Erzerzherzogliche Wappen, sowie der deutsche einköpfige Adler, fährt ebenfalls das Monogramm M. S.

Die Bedeutung der Figuren ist auf dem uns interessirenden Holzschnitt lateinisch beigegeben.

In der Mitte des Bildes sitzt in matronenhafter Kleidung Ros publica, in ihrem Schoße schlafend die Pax mit einem Palmenzweige. Jene ermahnt mit erhobenem Zeigefinger der rechten Hand die zu ihrer Rechten sitzende Iustitia, während sie mit der linken ausgestreckten Hand der auf ihrer anderen Seite sitzenden Liberalitas, welche aus einem geöffneten, mit der linken Hand in die Höhe gehaltenen Geldbeutel Münzen in ein Maß fallen läßt, das sie auf den Knien hält und das die Inschrift PRO MERITO trägt, zu wehren und ihr Mäßigung anzurathen scheint. Ueber der Liberalitas fliegt ein Bienenschwarm mit der Beischrift: Concordia. Im Hintergrunde ist eine Landschaft mit der Burg von Nürnberg zur rechten Hand des Beschauer's. Aus den Wolken blüht segnend der Heiland.

Die Bezeichnung der Figur mit dem Geldbeutel als Liberalitas scheint mir durchaus zutreffend, wenn man erwägt, daß namentlich die Dichter des späteren Mittelalters die largesso, die Freigebigkeit, als eine der Haupttugenden des Staatsoberhauptes hinstellen, und daß der Zeichner zweifelsohne die Absicht gehabt, in seiner Allegorie die Grundelemente einer gesunden republikanischen Staatsverfassung darzustellen.

Durch „Gerechtigkeit, Friedfertigkeit, Eintracht, Freigebigkeit“ werden dieselben jedenfalls besser repräsentirt, als wenn wir an die Stelle der Letzteren den „Ueberfluß“ setzen würden.

Daß die Figuren mit dem Geldbeutel auf beiden Holzschnitten identisch sind, scheint mir unzweifelhaft, obwohl ihre übrigen Attribute nicht völlig übereinstimmen.

Darum werden wir Eye's zweifelhafte Figur auf dem angeblich Dürer'schen Holzschnitt nicht mit Ketsberg Ueberfluß, sondern Freigebigkeit nennen. Als solche steht sie auch zu der Gerechtigkeit in sinnvoller Beziehung, während die Kombination von Gerechtigkeit und Ueberfluß eine willkürliche genannt werden müßte.

Daß der Figur bei Dürer der Schffel, der bei dem Meister M. S. die aus der Brust schlagende

Flamme steht, scheint mir für die allgemeine Beurtheilung unerblich.

Was übrigens diese Flamme anlangt, so will ich aufmerksam machen auf eine Stelle in Hofemann's „archotypus flammae coningalis, d. i. wahre Abcontrofactur der rechten herzbreitenden ehelichen Liebe, abgebildet an dem wunderschönen artigen Gemälde des kunstreichen königlichen Malers Apellis, durch welches er auf Begehren seines Herrn, des Königs Alexandri Magni die rechte Liebe x. lustig affigiret x.“ Magdeburg 1613.

Die Quelle der benutzten Anekdote, sowie die Beschreibung des Bildes von Apelles sind mir unbekannt; Plinius kennt das letztere nicht, und in Sillig's Catalogus artificum habe ich es vergeblich gesucht.

Hofemann beginnt sein Buch damit, daß nach der Eroberung Thebens durch Alexander d. Gr. eine schöne Jungfrau sammt ihrem Bräutigam vor ihn geführt worden; beide hätten nicht für ihr eigenes Leben, sondern für das des andern gebeten, die Jungfrau aber noch besonders für ihre Ehre. Der König sei dadurch so gerührt worden, daß er beide freigelassen, sie reichlich beschenkt und dem Apelles beschenken habe, die Liebe beider Personen im Bilde darzustellen.

Dieser habe nun eine schöne sitzende Jungfrau gemalt, mit niedergeschlagenen Augen, auf dem Haupt einen grünen Kranz, am Hals eine Rose, in der rechten Hand einen güldenen Pfennig; die Seite sei geöffnet gewesen, und habe man das Herz darin gleichsam brennen sehen.

Alle diese Attribute erklärt Hofemann und verwendet sie zur Verdeutlichung seines Ideals der ehelichen Liebe; für uns haben sie darum ein besonderes Interesse, weil wir sie fast sämmtlich bei der Dürer'schen Liberalitas wiederfinden: die niedergeschlagenen Augen, den Kranz auf dem Haupt, die geöffnete Seite mit dem brennenden Herzen; das Gewand ist am Halse zwar nicht mit einer Rose, wohl aber mit einer großen Agraffe geschlossen, die man sich als eine streng stilisirte Blume denken kann; in der rechten Hand hält die Dürer'sche Figur statt der einen Münze einen Beutel mit herausfallendem Gelde.

Hofemann kann unmöglich seiner Schilderung den Dürer'schen Holzschnitt zu Grunde gelegt haben; es muß darum angenommen werden, daß sowohl er als auch Dürer, oder wer sonst der Künstler gewesen sein mag, eine allgemeine im Schwange gehende Erzählung benutzt haben.

Wollte Dürer wirklich eine Liberalitas darstellen, so konnte er auf sie ganz wohl die Attribute übertragen, welche jene Personifikation der treu aufopfernden Liebe trägt; mit einer Darstellend des „Ueberflusses“ wollen sie sich nicht gut vertragen.

Die Frage ist nun: welcher alte Schriftsteller schildert jenes dem Apelles zugeschriebene Bild? so, wie es Dürer und Hofemann für ihre verschiedenen Zwecke verwendeten?

Dr. G. Ellis.

Kunsliteratur.

J. G. Wessely, Die Kupferstich-Sammlung der Königl. Museen in Berlin. Leipzig, H. Vogel. 1875. 8°.

Während alle andern Abtheilungen der Königl. Museen zu Berlin schon lange mit speziellen Katalogen resp. Führern versehen sind, fehlte ein solcher für das Kupferstichkabinett bisher gänzlich. Die Folge davon war, daß diese Sammlung nicht so benutzt werden konnte, wie es Randem wohl wünschenswerth war, und daß das Ansehen derselben mit ihrem Reichthum und ihrem innern Werthe nicht in gleichem Verhältnisse stand.

Dr. J. G. Wessely, rühmlichst bekannt durch seine fleißigen Arbeiten auf dem Gebiete der Kupferstichkunde, widmet seine Kräfte schon seit Jahren dem Berliner Kupferstich-Kabinett und hat sich nun durch Ausarbeitung und Publication des vorliegenden Führers durch dasselbe ein wesentliches Verdienst erworben.

Natürlich mußte der Katalog einer solchen Sammlung wesentlich anders angelegt werden, als z. B. der Katalog einer Gemäldegalerie. Abknüpfend an die Thatfache, daß in einem Kupferstichkabinett nur ein ganz kleiner Theil der vorhandenen Blätter ausgestellt werden kann, glaubte der Verfasser, auch nur einen Führer durch die Sammlung, nicht einen Katalog derselben, welche bei dem kolossalen Umfange der Sammlung viele Bände umfassen würde, geben zu dürfen. Wessely hat daher nur die kostbarsten Blätter, Seltenheiten ersten Ranges und besonders schöne oder sonst merkwürdige Exemplare hervorgehoben, auch einige Ergänzungen zu den bekannten Handbüchern und Verzeichnissen gegeben, im Uebrigen aber, sich auf die vorhandenen gedruckten Spezialkataloge der Werke der einzelnen Meister und auf die Werke von Wartsch, Passavant, Andrews x. berufend, nur kurz angeeignet, was vorhanden ist.

Das Werkchen besteht aus vier Abtheilungen: Incunabeln und Kupferstiche bis zum Ende des 15. Jahrhunderts und Kunstbrude des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Innerhalb dieser Grenzen sind die Blätter nach Schulen und Meistern geordnet. Am wichtigsten ist natürlich die erste Abtheilung, weil sie vorzüglich die wenig bekannten Seltenheiten (zum Theil aus der v. Nagler'schen Sammlung stammend) enthält. Die Unterabtheilungen sind: Holzschnitte und sogenannte Metallschnitte (welche doch wohl ebenfalls Abdrücke von Holzstöden oder Clichés derselben sind), Schrotblätter, ungefähr 50 Blatt (die doch wohl auch nur Holzschnitte

sein dürfen), Teigrunde (nur zwei Blätter), Nellen und Kupferstiche.

Die Anordnung ist sehr übersichtlich, so daß man das Gesuchte leicht findet. In Betreff der Ausführlichkeit dürfte Mancher mehr wünschen; doch ist das richtige Maß schwer zu bestimmen. — Die Ausstattung des kleinen Buches von Seiten des Verlegers ist eine sehr würdige. Der Druck ist vortreflich und mit hübschen Biquetten geschmückt.

K. B.

Die Geschichte der Völkerverwanderung. Ein Bilderchluß von Julius Naue. Mit einem einführenden Vorworte von Dr. E. Förster. Nürnberg, Fritz Lepke's photogr. Kunstverlag. 1874. 4^o. 8 Thlr.

Julius Naue, Schwind's Lieblingsjünger, hat, angeregt von Lingg's gestalten- und farbenreichem Epos „Die Völkerverwanderung“, fünfzehn der älteren Geschichte der germanischen Völker entnommene Kompositionen ausgeführt, die ganz dazu angethan sind, die Aufmerksamkeit des Patrioten und Kunstfreundes in Anspruch zu nehmen. In den beiden Blättern: Die trauernde Roma und die triumphierende Germania giebt der geistvolle Künstler gewissermaßen das Programm seines ganzen Werkes. Dann sehen wir Marik von den Westgoten zu ihrem Könige ertoren und im Bette des Dufento bestattet, den Vandalen-Herzog Radegast von Sittichs Gefangen genommen und im Gefängnisse erdrosselt. Wir sehen das furchtbare Schlachten auf den fatalaunischen Feldern und Attila's Flucht, die Siegesfeier der germanischen Fürsten bei Theudemir in Pannonien und Odoaker's Besuch bei St. Severin; den Einzug Theodorich's und seiner Sittigoten in Italien und Theodorich den von ihm ermordeten Odoaker beweinen, Vitiges als Gefangener von Belisar der Kaiserin Theodora vorgeführt, Totilas von einer Zauberin aus dem Todtenreiche beschworen und Tejas von den Sittigoten zum König ausgerufen.

„An der Hand der Geschichte“, sagt der Künstler, „lernen wir die Gegenwart verstehen und die Zukunft ahnen vorausdeuten. Es wiederholten sich in unseren Tagen jene bedeutungsvollen Kämpfe und zwar auf eben den Schauplätzen, auf welchen vor mehr als einem Jahrtausend die Barbari besiegt und die Kultur des ganzen Abendlandes vor furchtbarster Vernichtung gerettet wurde.“

Die Naue'schen Kompositionen wurden auch von J. Albert bereits vervielfältigt und zwar in Lithdrucken von groß Folioformat. Im Gegensatz dazu soll die oben genannte Quartausgabe das Werk den weiteren Kreisen zugänglich machen. Die treffliche Ausführung der Photographien und der billige Preis werden sie, wie wir hoffen, des erwünschten Beifalls theilhaftig werden lassen.

—e—

Personalnachrichten.

* An der Wiener Akademie gingen in letzter Zeit mehrere Personalveränderungen vor. An Stelle des in Pension getretenen Prof. Ant. Witt, d. Jüngere wurde Dr. Ant. Fritsch zum Prof. der Anatomie ernannt. Die durch Prof. Schwann's Pensionierung vakante Stelle des Rufes an der akademischen Galerie wurde durch den bisherigen Scriptor an der Bibliothek der Akademie, A. Schäffer, wiederbesetzt, an der Stelle des letzteren Dr. Robert Vischer zum Scriptor an der akademischen Bibliothek und Kupferstichsammlung ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. G. Weihnachtsausstellung im Wiener Künstlerbause. Eine besondere Ueberraschung hat und die Wiener Künstlergenossenschaft mit ihrer Weihnachtsausstellung nicht bereitet; die Ausstellung ist scheidt und recht ausgeschaltet, wie jede andere gewöhnliche Monatsausstellung aus. In hervorragender Weise nimmt ein neues Bild von Eb. Kugzbauer: „Eine Wahlbesprechung“ das Interesse des Betrachters für sich in Anspruch. Es scheint unweifelhaft, daß dieses Bild unter allen Werken, welche Kugzbauer hieher geschossen hat, am besten gemalt ist, daß hier eine technische Meisterhaftigkeit zu Tage tritt, bis zu welcher der Künstler sich noch bei keiner anderen Gelegenheit emporschwingen vermochte. Wenn das Bild dennoch nicht den sensationellen Erfolg für sich hat, dessen sich die „Erechten Hülfslinge“ zu erfreuen hatten, so hat das seine Ursache theillich darin, daß eine ausgezeichnete Leistung von dem nummehr der dunklen Kumpellosigkeit entschwundenen Kugzbauer nicht mehr übertrifft, zweitens und vielleicht hauptsächlich aber darin, daß das dargestellte Motiv, an sich ziemlich interessantes, nicht die Bedingungen in sich hat, durch unmittelbare Wirkung auch das große Publikum nachhaltig zu beschäftigen. Die aura popularis hat aber von jeher als ein sehr unsicheres Kriterium gegolten, und Kugzbauer ist trotz der Stelle, mit welcher dieses sein neuestes Werk aufgenommen wurde, herzlich zu beklagen anzuweisen. Das ganze Bild ist in ein festes, dunkelbraunes Gemälde, und zwar in den Köpfen der aufstrebenden, um einen Tisch sitzenden Bauern, als wenn in dieses ihnen einbringlich zuwehenden jungen Wirters offenbar sich eine ungemessene Kraft für schlagende Charakteristik. Ramentlich ist es der Völkere, der mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt ist. Es läßt sich nichts Deftatere und Künstlerisches Verweineres denken, als dieses Antlitz des jungen glücklichen Agitators; jeder Zug in dem Gesichte, auf welchem die wechselnden Pöchter ihr berückelndes Spiel treiben, spricht überzeugend mit. Die Anregung zu dieser Darstellung mag Kugzbauer wohl durch das von der Weltausstellung her bekannte Bild von Knous: „Wahlbesprechung im Schwatzwalde“ erhalten haben, und zwar ist es nicht ohne die rein äußerliche Wahlverwandtschaft der Motive, die diese Meinung in uns erweckt hat, als vielmehr auch eine gewisse, nicht leicht wegzuluzende Wahlverwandtschaft zwischen den Köpfen der Knous'schen und jenen der Kugzbauer'schen Bauern. Trotz alledem kann man das Bild gereift eine vollkommen selbständige Leistung nennen, und ich weiß keinen deutschen Genremaler, der es besser hätte malen können. — Um ein Verächtliches darüber im Vortrag, wie in der ganzen Führung des Bildes ist die von einem Bauernbüchsen seiner Dirne gegenüber geliebte „Küchliche Galanterie“ von Matthias Schmidt. Der genannte Künstler, einer der namhaftesten unter den Münchener Genremalern, hat mit diesem Bilde seine Arbeit gemacht, wie sie uns nicht sehr, sehr häufig aus München zugesandt kommen kann. Ganz ist durch mehrere kleine Zubehörsstücke und durch ein größeres Gemälde, „der Waffensammler“, das eigentlich auch nur zwei zu einander in Beziehung getradete Studienstücke vorstellt, vertreten. Canon ist, was man auch an seinen Arbeiten jetzt weiß ausreichen beacht, immer interessant; so auch hier, wenn wir auch dieses Mal unter seinen Arbeiten einem erst nachträglich eingelangten und im Kataloge daher nicht verzeichneten weiblichen Brustbilde den Preis zuerkennen möchten. Das leuchtende gefüllte Kolorit, seine Beobachtung, durchgebildete Zeichnung und würdiges Arrangement machen dieses Bildniß zu einem der vorzüglichsten, welche seit Langem im

Künstlerhande zu leben waren. Ein allerliebster Bildchen finden wir von Guillemain, auf welchem einem armen Haude angemüdet wird, einen ledernen Riemen auf seiner Wade balancieren, ohne ihn freisen zu dürfen. Neben diesem kindgemüthen, humoristischen Kabinettstückchen nimmt sich ein venezianisches Genrebild von G. Piaas mit seiner wirkungsvollen Färbung ziemlich kräftig aus. Daß bei diesem Sonnenlicht alle Lokalfarben mit rother Strahl in die Arien treten müssen, ist ja vollkommen klar; dennoch liegt durchaus keine Schwere drüber vor, sie gar so tinterbunt durcheinanderzuführen zu lassen. Daß Geseubie's „charakteristischer Kopf“ wieder die Ausschlag zieht, braucht kaum erst erwähnt zu werden; dieses Mal ist es Wernerheimer, der ihn vorweg hat. — Die gute „alte“ Wiener Schule hat ihre zwei glänzendsten Vertreter auf der Ausstellung: Danhauser und Fendi. Senebi des Ersteren „Katericoles“, als auch des Letzteren „Pflanzung“ haben eine ganz spezielle lokale Färbung, sie repräsentieren je ein charakteristisches Stück Alt-Wien. — Auf landschaftlichem Gebiete überträgt ein „Holen von Oben“ von A. Scheub alles andere thanmisch an großartiger Stimmung und edelm dramatischen Naturscenen. Ein Bild „Alter des Meines“ von Domenico Inzuno interessiert als Landschaft zunächst dadurch, daß sie von einem bekannten Figurenmaler herührt, sonst aber auch gar nicht. Eine gewisse Reiztheit in der Färbung, über welche bei figurlichen Motiven theils die glückliche gegenständliche Wirkung, theils die gute Charakteristik leichter hinwegziehen läßt, stößt hier auf gar keine milderen Umstände und muß daher mit aller Strenge verurtheilt werden. — Die Bildbauer haben dieses Mal die Ausstellung etwas reicher beladit, als sonst. Eine vortreffliche Wüste hat B. Pilz in dem Vitenisse unserer illustren Gesangsgröße, der Frau Bild, geliefert. Hübsche Gegenstände der plastischen Kleinart hat A. Killeu mit zwei reizend komponirten Plastiken beigelegt. „L'Annour esche“ ein verschleiertez Amor von A. Fesetti in Rom ist eine marmorne Abgeschmacktheit. Die Augen sind blau geschnitten, die Lippen roth — beden wir den Schleiertez bestreuten Schwanz über diesen Hehltritt eines Nebenmenschen!

W. Kunstverein in Kassel. Dem eifrigen Bestreben des Vorstandes das Kassel'sche Kunstvereins, dem jedoch bisher nicht immer der wünschenswerthe Erfolg zu Theil ward, ist es gelungen, noch vor Jahresfrist eine Anzahl namhafter Werke zur Ausstellung zu bringen. Unter den Gemälden anwärtiger Künstler zunächst das hiesig zu zählen: eine „Ankunftszug der Hebe im Mittelalter“ von H. Klenz in Düsseldorf, ein figurereiches Bild von kräftigem Colorit und vortrefflich in Zeichnung und Charakteristik, soeben ein reich belebtes, äußerst wirkungsvolles Bild von E. Hallag in Berlin, „Erntescheitern in Westfalen.“ Zur Rechten unter schattigen Laubdach schreibende Gruppen von Zuschauern, im Mittelgrund die Hauptfiguren stehend, in vollem Sturm hinjagenden Reiter und ein nachfolgender dichtbestreuzter Erntescheiter. Im Landschaftlichen sowohl als in sämtlichen Gruppen ist das Bild vortrefflich gelungen. Im Gegenlag zu diesem Sujet 'don lebhaftester Bewegung zeigt aus E. Stammel in Düsseldorf ein hübsches Genrebild „Feuer“, einen alten Mann darstellend, welcher sich die Pfeife anzündet. Wüster rein poetischen Inhalts gehören bekanntlich heute zu den Seltenheiten und schon deshalb findet C. Höpferling's (Dresden) „Wergangbau“ belebende Beachtung, die jedoch das tiebliche Bild (Anareu) als hinsichtlich seiner Auffassung und Composition in hohem Grade verdient. Unter den Figurenbildern sind ferner hervorzuheben: ein „Vortrag des Leibniz bei der Königin Sophie Charlotte von Preußen“, von Fr. v. Zer in Dresden, ein hübsches römisches Studienstück (Lampena mit Zelexionde) und Szenen nach Rembrandt und Rubens, sämtlich von Felix Fehel in Berlin. Ein kleines stimmungsvolles Bild giebt endlich C. Branschetter in Berlin in seinem „Herbstmorgen“. Im Landschaftlichen ist noch zu nennen: A. Schweiger in Düsseldorf, „Regenlein im Park“, Frau u. ebenfalls, „Mühle im Kiefernwald“, Steinide ebenfalls, „Gewitter auf der Heide“ u. a. In einem wirkungsvoll gemalten Blumenstück zeigt sich Anna Peters in Stuttgart gar Neue als die begabte Künstlerin dieses Kaches. — Auch unsere einheimischen Künstler haben es an trefflichen Werken nicht fehlen lassen. Der alten Dorothea, welcher in seltener Weise die Traditionen der älteren Zeit — Bremer

ist bekanntlich ein Schüler Koch's — mit dem bedeutenden malerischen Prinzip zu vereinigen weiß und dieser seiner Eigenthümlichkeit entsprechend zwei Landschaften von hervorragender Bedeutung (Wette bei Düsseldorf und Einöde im Sauergebirge) ausgefällt hat. Neben der Auflösung, welche in beiden Bildern, wie auch in der vor Kurzem ausgefallenen figuralischen Landschaft (Wald des Rheinlandes) den Bemerklichen Künstler, einen flüssigen Zug aufweist, ist es die vorzüglich technische Behandlung des Gegenstandes, die den Beschauer fesselt. So finden sich namentlich in ersterem Bild einige Partien, welche man unbedeutlich den Aufstehenden unserer besten Koloristen an die Seite stellen darf. Anspitzende Gebirgsbilder sind von Kagenstein („Der verschneigte Paß“) und Dantewerk („Hueren bei Weimter“), und „Festung am Schueslurm“) ausgefällt. Die Plastik endlich ist durch eine sehr hübsche „Kindergruppe“ unseres talentvollsten Hassenpflug gut vertreten.

H. Düsseldorf. Die Permanente Kunstausstellung von Ob. Schule entbehrt jüngst ein großes Historienbild von Peter Janzen, welches nicht nur deshalb allgemeines Aufsehen erregte, weil solche Werke hieheren Euis hier zu den Seltenheiten gehören, sondern hauptsächlich darum, weil es eine hervorragende Schöpfung von bleibendem Werthe war, die in jeder Beziehung ein tieferes Interesse einflößte. Die ersten Leistungen des jungen Künstlers verriethen schon seine außerordentliche Begabung, wie „die Verzeigung Christi durch Petrus“ und beleuchtete die herrlichen Wandgemälde für den Rathhausaal in Greid, die an Art und Stelle einen noch viel günstigeren Eindruck machen, als bei ihrer Ausstellung und im Atelier. Man sah deshalb mit gesteigertem Spannung einem neuen Gemälde von Janzen entgegen und freut sich nun, diese nicht geringen Erwartungen noch übertraffen zu sehen. Die äußerst wirkungsvolle Composition spartet das Gebet der Schwäger Ehegatten vor der Schlacht bei Sombach. Von der Höhe herabsehend, machen die äytern Streiter Halt und lauten zum Gebet nieder, ob sie sich auf den Feind stützen, den wir uns im Thale zu denken haben. Greid und halb erwachsene Jünglinge, kräftige und schwächliche Männer, ritterliche Wehalten und arme Bauern, Handwerker und Piren werden uns in meisterhafter Charakteristik in den mannigfaltigsten Gruppen vorgeführt, aus denen eine besonders auffallende Gestalt hervortritt, welche die Arme stehend zum Himmel erhebt. Es ist Arnold von Winkelried, der epermutige Führer der Schar. In seinem ersten Antheil ist die begeisterte Vaterlandsliebe zum bestethem Ausdruck gelangt, und die stierische Stimmung des Ganzen findet hier gewissermaßen ihren Höhepunkt. Der graue wolkenbedeckte Himmel erhebt die Wirkung der kräftigen Lokalfarben in den Figuren, denen auch das helle Grün der Matten im Vordergrund sehr zu gut kommt. Eine brennende Hölle im Mittelgrunde deutet die Zerschörungen des Krieges an, und im Hintergrunde vervollständigen heranziehende Schaar die Composition. Die zahlreichen Figuren sind mit dem klarsten Verhältniß der Form durchgezeichnet, und bei aller didactischen Erfindung, die der Gegenstand bringt, ist die Darstellung von einem gelunden Realismus durchdringt, der den vortheilhaftesten Eindruck des Ganzen wesentlich steigert. Von sonstigen neuen Gemälden sind noch zu erwähnen: ein sehr hübsches Damenporträt von J. König, die graue Wiltmisse des Fürsten von Schaumburg-Verde und seiner beiden Ehegatten von P. Schäfer und gute Damenporträts von E. Valsch und Otto Bretel. Die junge Wiltmisse in holländischem Kostüm von Rudolf Jodt an zeigte wieder alle die gerühmten Vorzüge dieses fleißigen Meisters, und ein kleines Genrebild von Fr. Erneline Friedrichsen verdient ebenfalls lobend hervorgehoben zu werden. Dem Aufsehen der Ausstellung war uns aber ein Architekturbild aus Silberstein von Andreas Achenbach, weil dasselbe von Rembrandt, wie ein unbedeutendes Werk durch die Meisterhaft der künstlerischen Behandlung einen Reich gewinnen kann, dem es in der Natur schwerlich anwiden würde. Das kleine Bildchen offenbarte bei aller Aufpruchseligkeit die bewundernswürdige Wahrheit in Ton und Lichtwirkung und die glänzende Technik, die wir so oft an den größten Werken des vielseitigen Künstlers an rühmen hatten. Eine große Waldlandschaft mit einer Schabarde von Albert Arz erweist sich auch als ein tüchtiges Bild und dürfte zu dem Besten gehören, was Arz bis jetzt geistert. — In der Ausstellung von Bismper und Klaus sei:

selten vor Allen vier verschiedeneartige Bilder von Leopold Müller in Wien die Aufmerksamkeit. Hüfner auf einer alten Wiener Wöndle in einem Klostergang, Kühle von Palermo und eine Vandenbierin führte uns hierher, bis jetzt viel häufiglich unbenannte Meister in einer so trefflichen Weise vor, daß ihm die allseitige Anerkennung zu Theil wurde. Besonders erregten das erste und das letztgenannte Bild umgebilte Verwunderung. Desso weniger gefielen die großen Gemälde von Martini und Beromi in Rom. Eine große Marine von Hans Gube in Karlsruhe und einige höchst interessante französische Bilder, sowie mehrere gelungene Kopien nach Raffai, Lujan und Guido Rini von Ch. Jolée sprachen dagegen verdientermaßen außerordentlich an. Die zehnten Landbesuche von L. v. Rößler hielten sich nicht auf der Höhe der „aemarschirenden Landbesuche“, die und der begabte Künstler früher zur Anschauung gebracht, namentlich schien uns das Echtenmädchen eine wenig glückliche Figur zu sein. Ein Bivoual französischer Kavallerie von Nicotowsky zeichnete sich durch eine schöne Stimmung aus, und „Wellington bei Waterloo“ von E. Croffs zeugte wieder für die glänzende Begabung dieses rash fortschreitenden Schlachtenmalers. Auch die Rococoarbeiten von Bursfeld bewiesen erfreuliche Fortschritte, die wir leider bei den neuesten Arbeiten im Genre und Porträtschlag von Max Bohlthal nicht zu constatiren haben. Es will uns überhaupt bebenlich vorkommen, daß das erste Bild dieses Künstlers „die Verbandsstube im Krieg 1870“ von seinem seiner spätern Gemäldes erreicht, geschweige denn übertrafen werde. Ein größeres Gemälde von G. Steiner, ein Kavalier, der der Dame seines Herzens ein Lied zur Laute vorsingt, zeichnete sich durch gemachte Technik und elegante Behandlungsgewiss aus. Ein Kind im Orate von Zimmmerli bei trefflichem Relief unter einer sehr oberflächlichen Zeichnung. Sehr schön war ein tubendes Mädchen von Hl. Delens Richter, und als Kunstwerke ersten Ranges verdienen die Quarelle von A. Szei hervorzuheben zu werden, welche dieser hochbegabte Meister während seines Aufenthalts inairo und Damascus angefertigt hat. Auch der Stich nach Besch's „Alchendraht“ von Fritz Dingler erfreut sich gebührenden Erfolgs und wird den Afrikanern des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, die ihn als „Nietblatt“ erhalten, eine willkommene Gabe sein.

Vermischte Nachrichten.

* Eine neue Komposition von A. Feuerbach. Als Anselm Feuerbach nach Wien berufen wurde, hat man darin nicht die Absicht erkannt, nicht nur eine bedeutende Lehrkraft für die dortige Akademie zu gewinnen, sondern zugleich einen Künstler, der an den großen malerischen Aufgaben, zu denen die neuen Monumentalbauten Wiens reichen Anlaß bieten, in wahrhaft schöpferischer Weise mitzuarbeiten berufen ist. Die damals gehegten Erwartungen beginnen sich nun zu erfüllen. Feuerbach hat seinen ersten größeren Auftrag vom Staat erhalten: die Ausmalung der Decke des Hauptraumes in dem neuen plastischen Museum der Akademie. Die Komposition, welche uns in der ersten Farbenskizze vorliegt, stellt in dem ovalen Mittelbilde die Titanomachie, ferner in zwei kleineren Ovale Prometheus als Feuerbringer und die stagenden Okeaniden, endlich in sechs kleineren, seitwärts angeordneten Feldern die vier Elementargötter der Theogonie (Eros, Gaea, Uranos und Oceanos) und zwei auf Athena bezügliche Szenen dar. Das Hauptbild, über welches allein dieber ein Urtheil gestattet ist, da die übrigen Theile des Werkes erst im Entstehen begriffen sind, zeigt die Begabung des Meisters in ihrer ganzen genialen Kraft. Originalität der Auffassung und frische Lebendigkeit sind darin mit großem historischem Sinn in seltener Weise gepaart.

Oppdaghske nach einem Modell der Igel-Säule. Der ehemalige Formler bei verschiedenen Eisenhüttenwerken und akademische Künstler in Berlin, Heinrich Zumpst, hat gegen das Ende des 3. Decenniums dieses Jahrhunderts s. Modell der Igel-Säule (64 Cm. hoch, in dem Ritterschul s. C. breit) ausgeführt, dessen Original (Wachmodell) im Besitz der genannten Akademie sich befindet und von dortiger Kunstsenner und Archäologen bekannt ist. Der Künstler hat sich streng

Denkmals vorband, beschränkt und besitzt Anerkennungs schreiben, die über den Werth der Kopie keinen Zweifel bestehen lassen. H. Z. hat ihn jense Akademie wegen der von ihm bei Wollbildung des altindischen Denkmals bei Igel bewiesenen ausgezeichneten Geschicklichkeit zu ihrem akademischen Künstler ernannt. Auch Göthe hat bei der Beschreibung des Denkmals (Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 44, S. 182) der in Rede stehenden Kopie in ehrenvoller Weise gedacht. Die von dem Original-Modell genommenen Abgüsse in Bronze sind wenig verbreitet und durch den Handel nicht mehr zu beziehen. Der unter Herrn Zumpst selbst auf der Sagner Gasse gefertigten Abgüsse sind jedoch, deren erster seiner Zeit an den Finanzminister von Schummann, ein zweiter an S. Majestät König Friedrich Wilhelm III., ein dritter an Göthe, zwei Exemplar nach Peterburg gelangt sind. Ein weiterer Bronzeuß gehört dem jetzt in Kasel anhängigen Zumpst; und es ist von mehreren Seiten, u. A. von Herrn Müllensdirektor Dr. Binder in Kasel und dem deutschen Gewerbe-Museum in Berlin, der Wunsch ausgesprochen worden, einen Abguss in Gyps oder Eisenbeimasse, der in Farbe dem Denkmal näher läme und sich gleichzeitig billiger stellen würde, als der in Bronze, zu begehren. Der Verfertiger hat sich auch bereit erklärt, Form und Abgüsse bezustellen, und den Preis eines solchen, wenn 12 Abgüsse ihm garantirt werden, auf 5 Thaler (15 R.-M.) angelegt. — Kunstinstitute und Private werden hierdurch aufgefordert, ihre Beitrittserklärungen zu dem gemeinshaflichen Unternehmen an die höhere Gewerbeschule in Kasel richten zu wollen.

* Kuboff Alt erhielt von der österreichischen Regierung den Auftrag, eine Anzahl der bedeutendsten und historisch denkwürdigsten Bauwerke des Kaiserthums in Aquarel zu malen. Die Blätter sollen in der Sammlung der k. l. Akademie in Wien aufbewahrt werden. Drei derselben wurden von dem Künstler unangefordert und der genannten Sammlung eingereicht: das Seeburde und die Waldheilige Halle in Prag und das Mäusleum beim Dom in Graz. Es sind Ansichten in größtem Formate, welche der Meister in der vollen Stärke seiner historischen Virtuosität zeigen und namentlich auch in Hinsicht auf treue und sitgemäße Wiedergabe der Architektur unübertrefflich genannt werden müssen. Besonders tritt uns die Wahrheit und Größe der Anschauung, welche in Alt's Architekturwahrnehmungen liegt, aus dem Bilde der Waldheiligen Halle mit überaus glänzender Macht entgegen. Wir dürfen hoffen, auf dieß Weise im Laufe der Jahre eine Galerie österreichischer Denkmale zu erhalten, welche für alle Zeiten ein wahrer Schatz bleiben wird.

† In Paris soll, auf Anregung des Direktors der schönen Künste, eine Ausstellung der bemerkenswerthen Werke der Museen in den Departements veranfaßt werden. Zu diesem Zwecke hat der Kultusminister ein Rundschreiben an alle Maires gerichtet und dieselben gebeten, die Ausführung dieser Idee nach Kräften zu unterstützen.

Vom Kunstmarkt.

* Ein Porträt Fritz Meuter's. Den zahlreichen Verehrern des plattbütigen Hamersien, welche sein Bildniß zu besitzen wünschen, können wir eine meisterhafte Lithographie des Krie hunder s nach E. Härtel auf's wärmste empfehlen. Das Blatt gehört an lebhaftem und geschulten Charakterist in den ausgezeichnetesten und berühmten Wiener Künstlern und ist ein Beweis von der richtigen Geschicklichkeit der Hand, welche sich derselbe bis in das hohe Greisenalter bewahrt hat. Das Blatt ist in der Hinstertischen Buchhandlung in Widmar erschienen.

Londoner Kunstauktion. Auf einer am 12. December in London stattgefundenen Versteigerung alter Kunstwerke wurden außerordentlich hohe Preise erzielt und für 35 Nummern nicht weniger als 11,205 £ gezahlt. Für einen mit Ebenholz ausgelegten und schön gemalten Secretair aus Aroholz wurden 450 £, für eine Calongarnitur aus demselben Holze die Summe von 1050 £ gezahlt. Ein Paar schöner Sedrevasen fand einen Abnehmer für 750 £, und nach langem Kampfe wurde ein Paar Dreierner Statuetten für 2600 £ erstanden.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-arts. No. 23.

André van Hasselt. — Exposition des oeuvres de Frédéric van Kerckhove. — Livres nouveaux publiés par Amb. Firin. Didot.

Kunstkrönijk. 19. u. 20. Heft.

De beeldende Kunst in Denmark. gehorende de laatste Kwartaalen, von A. W. Steilwagen.

Kunst und Gewerbe. No. 46—48.

Der Schmucktrieb in der Weltgeschichte, Vortrag von Friedr. Tischb. d. G. (Schl.) — Vätertag: Vortrag des Herrn J. G. Kugler bei Gelegenheit des Bayerischen Gewerbeausst. — Ueber die Vertheilung und Anwendung der Seidenarten in Japan. — Zur Reclivulvic, Seidenkunde in England, — Rebe, gehalten bei Gründung des Bayerischen Gewerbeausst., von G. Eiegmann. — Wärrberg: Die Jagade des Bayerischen Gewerbeausst., — Leipzig: Gründung des Kunstgewerbeausst., — Kasperlecher G. Peterer f., — Neuz Art von Kunstausstellung, Gründung eines Gewerbeausst. in Japan. Geprische Klerikerhäuser. — Die Vererbung des Serpentininfekt bei kauligen und Terebrantiensogenstücken. — Wärrberg: Die Räume des Bayerischen Gewerbeausst., Jahresbericht der Handels- und Gewerbeämter von Mitteldeutschland für das Jahr 1872. — Ueber: Gewerliche Wollensammlung. — Wien: Höher Kunstgewerliche Schule. — Belagen: Aufsehen-Hören (13. u. 14. Jahrg.). Wörrerze Wasserarbeiten. Schlofferarbeiten a. h. 16. u. 17. Jahrg.

L'art universel. No. 20.

Les remanemens des galeries du Louvre, von L. Gonaa. — Les artistes belges. Ed. Agreens, von Cam. Lecommoir. — Correspondance de P. P. Rubens, von Ch. Kuelens. (Fortsetzung.)

The Academy. No. 134.

English Delacroix in England.

The Art-Journal. December.

The green vaults of Dresden, von L. Grunee (Fort.). — Dudley gallery. — French gallery. — Ancient stone crosses of England, von Afr. Rimmer. (Mit Abbild.) — British art-manufacturers — Venetian painters, XV. Padovano, von W. B. Scott. — The Albert memorial chapel. (Mit Abbild.) — Art work in Byria and Palestine (Fort.), von Mary Eliza Rogers. (Mit Abbild.) — Obituary: H. Langdon Childs; P. Jos. Dedreux-Dorey; Oliver Maddox-Brown. — Beigegeben drei Stahlstiche nach Gemälden von T. Graham, Bassano, und nach Reliefs von Albert-Denkmal.

Korrespondenz der Redaktion.

Herrn G. M. in Halle: Wir empfinden sehr den Mangel, und Sie werden denselben demnach nach Thunlichkeit besichtig finden. Ueber den Preis dürfen Andere der entgegengesetzten Ansicht sein.

Inserate.

Ausruf zur Errichtung eines Reuter-Denkmal zu Neubrandenburg.

Auf Einladung einer Anzahl von Landsleuten und Freunden des niederdeutschen Dichters **Friß Reuter** sind die Unterzeichneten zu einem Comité für die Errichtung eines **Reuter-Denkmal** in der Stadt Neubrandenburg zusammengetreten.

Wir dürfen es als eine in der Geschichte der deutschen Dichtung einzig dastehende Erscheinung bezeichnen, daß ein Schriftsteller, welcher sich die dichterische Darstellung der Eigenart seines Volksstammes in dessen alltäglicher Verkehrspraxis zur Aufgabe stellte, so reich und allgemein als deutscher Volksdichter erkannt und geehrt wurde und daß, durch die Lebensrisse und den Humor seiner Schöpfungen angezogen, ein so großer Kreis von Lesern sich mit dem eigenbürtigen Elemente, worin sich diese Schöpfungen bewegen — der niederdeutschen Schriftsprache und der Dichtung des niederdeutschen Kleinlebens — in kurzer Zeit vertraut gemacht hat. Und nicht nur in feinen dichterischen Gebilden, auch in seiner Persönlichkeit ist allen denen, die ihn kannten, in **Friß Reuter** eine seltene und unvergängliche Mannesnatur entgegengetreten, in welcher bedeutende und eigenbürtige Vorzüge deutschen Volkscharacters und deutscher Gemüthsanlage in originellster Weise sich ausgeprägt fanden.

Nach einer verhältnismäßig kurzen und glänzenden schriftstellerischen Laufbahn ist **Friß Reuter** am 12. Juli d. Js. zu Eisenach von uns geschieden; wir halten dafür, daß die Verhüllung eines dem deutschen Manne und Dichter gewidmeten Denkmal auf dem beinahehlichen Boden, dem er mit allen Würzeln seiner Kraft beständig angehört hat, als eine der bildenden Kunst würdige Aufgabe und als eine nationale Angelegenheit hingestellt werden darf.

Die Stadt Neubrandenburg, in welcher **Friß Reuter** von 1856—1863 die besten Jahre seines dichterischen Schaffens verlebte hat, und welche mit ihren nächsten Umgebungen vielfach den historischen und lokalen Rahmen für die lebensreichsten Figuren seiner Dichtungen bildet, dürfte besondere und besorgte Ansprüche haben, bei der Wahl des Aufstellungsortes für ein **Reuter-Denkmal** berücksichtigt zu werden: Besetzt durch eine Reihe alterthümlicher Baumreste von ansehnlichem Kunstwerthe, in einer von der Natur reich ausgestatteten Landschaft, unmittelbar an der großen, Mecklenburg durchschneidenden, Verkehrsstraße gelegen, von Fremden gern und vielfach besucht, bietet die Stadt Neubrandenburg geeignete Plätze für das aufzurichtende Denkmal.

Wer sich daher an den Schöpfungen **Reuter'scher** Muse erfreut hat, der möge unsern Unternehmern durch baldige Einbringung von Beiträgen — an die Adresse des Dr. W. Eiemerling in Neubrandenburg oder die bekannt zu machenden Sammelstellen — unterstützen. Sobald das Ergebniß der Sammlungen sich annähernd übersehen läßt, werden wir mit ausführenden Rünflern in Verbindung treten und durch geeignete Befanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausführung zu äußern.

Korrespondenzen in Betreff des **Reuter-Denkmal** bitten wir an den Senator Advocat Brüdner zu Neubrandenburg zu richten. *)

Neubrandenburg, im October 1874.

Herrn **Hohenlohe-Schillingensfürst**, Vorkämmerer des deutschen Reiches in Paris. von **Wachsmann**, Königl. Schloßhauptmann in Berlin. A. von **Hanemann**, Geheimrath Kommerzienrath in Berlin. A. **Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. Fr. **Freiberr von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Wulff** zu **Püttlich**, Generaldirector des Großherzogth. Hoftheaters zu Karlsruhe. Prof. Dr. von **Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Redacteur in Strahburg i. E. Dr. **Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Friß Peters**, Oefonomie-rath auf Siebenbollentin in Pommern. **Rühmer**, Director der Sternwarte in Hamburg. Dr. **Wih. Pfleßing** in Lübeck. H. **Kingnaue**, Kaiserl. Ober-Postdirector in Lübeck. **Ernst Reit**

*) Die Redaktion der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das Reuter-Denkmal mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einfinden zu wollen. Die Beträge werden unter Bezeichnung der Ueber in unserm Blatte ausgewiesen werden.

Prof. Dr. v. **Löhner**, Wien, Theresianumgasse 25.

G. W. **Zermann**, Leipzig, Königstraße 3.

Redaction der Gartenlaube — in Leipzig. Prof. Dr. Carl von Sühow, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in Wien. **Eustach Fergler**, Geheimrath in Siebleben bei Weisba. **Emil Pallstra** zu Thal bei Gienach. Dr. **Edmund Hofer** in Stuttgart. Dr. **Julian Schmidt** in Berlin. Prof. Dr. **Sohn** in Strahburg i. E. Prof. Dr. **Nichard Schröder** in Würzburg. Dr. **Hans Blum** — Redaction der „Oreniboten“ — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung“ — in Leipzig. Dr. **Hermann Schmid** in München. Dr. **Heinrich Laube** in Wien. Dr. **Fr. Jof. Volk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. **Freiherr von Cönn**, Generalleutnant des Großherzoglich Sächsischen Heitbeaters in Weimar. **Reichsgraf Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Gödrön. **Albertus von Ehrlichdorf** in Hamburg. Dr. **Udde**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Wolfsl. Senator Dr. **Witte** zu Wolfsl. **Hinlforth**, Hofbuchbändler zu Weimar. **Dahle**, Bürgermeister in Gumprow. **Hermes**, Bürgermeister in Möbel. **Siegemann**, Senator in Barchin. **Gorcicus**, Oberpollrath in Schwerin. **H. von Erchen**, Rittergutsbesitzer, auf Roggaw. **H. Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Roggaw. **Fleischmann**, Gutsopäater zu Barckow. **Schumacher**, Tomatenopäater zu Barchin. **Regierungsrath J. Schmidt** zu Neustrelitz. **See-Landmarichall von Dewitz** auf Gelbin. **Kammerherr von Ercken** auf Brunn. **Franz Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Wahlenhof. **Kammerherr Trost** von Faberitz zu Burg Starogard. **Amtsrath Willebrandt** zu Zewitz. **Kaiserl. Kammergänger** zu Anklam. **Geheimer Hofrath Brühner** zu Neuenbrandenburg. **Rath Ahlers**, Landjunker. Dr. **V. Siemering**. **Böckmann**, Meiner. **Rath Forster**, Advocat. Dr. **Enlo**, Gemmaltdirector. **Präsident**, **Synicus** und **Advocat**. **Rosenhagen**, Stadtvorstandes Vorsteher. **Grünslow**, Buchbändler. **C. C. Günther**, Senator und Advocat.

Siehe ist erschienen und vom Unterzeichneten zu beziehen:

Frans Hals - Galerie.

Radirungen

von

William Unger.

Text

von

C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Lysbeth Reyniers. — 13. Bildniß eines Cavaliers. — 14. Bildniß eines Mannes. — 15. Bildniß einer Dame. — 16. Bildniß des Willelm von Heilthoussen. 17. Die Officiere einer Ausdauerung Berggarde. — 18. Bildniß einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hille Bode.

In drei Ausgaben: Eprentes d'artisten 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinesis. Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875.

E. A. Seemann.

Engineering D. A. Polytechnische Zeitung.

Unter Mitwirkung

der Editors of Engineering

Mr. William H. Maw and James Dredge.

Herausgegeben von

Dr. Hermann Grothe.

Die Deutsche Allgemeine Polytechnische Zeitung hat mit dem englischen Journal Engineering, Redaction: William H. Maw and James Dredge in London eine Vereinbarung derart getroffen, dass ähnlich wie bei der im Jahre 1874 erschienenen deutschen Ausgabe des Engineering in Wien die für die deutsche Industrie interessanten und wichtigen Artikel des Engineering möglichst gleichzeitig in der Polytechnischen Zeitung 1875 zum Abdruck kommen, ebenso die in der Deutschen Allgemeinen Polytechnischen Zeitung enthaltenen, für den grossen Leserkreis des Engineering interessanten Artikel im Engineering abgedruckt werden, ohne gegenseitige Uebnahme einer Verantwortlichkeit. Die betreffenden entnommenen Artikel werden durch die Uebersetzung resp. Polytechnische Zeitung kenntlich gemacht. Die Redaction und der Verlag der D. A. Polytechnischen Zeitung machen auf damit verbundene Vortheile noch besonders aufmerksam. — Das engl. Journal Engineering D. A. Polytechnische Zeitung ist nimmbar als einzig berechtigter Deutsche Ausgabe des Engineering zu betrachten.

Verlag von **JULIUS SPRINGER** in Berlin. Abonnement: halbjährlich 10 Mark. Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen und Postanstalten an.

G. Freitag's
neuer Roman.

Siehe wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die
Brüder vom deutschen Haase.

Von
Gustav Freitag.

1. u. 2. Theil: Die Aunen. November 69. Erstausg.
Driller Band.

Ein Band in Octav. Preis 2 Thlr.
(Eleg. gebunden 2 1/2 Thlr. (221))

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Mundler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br 3 Mark

geb. (ingelischer Weise wie der Cicero)

3 Mark 75 Pf.

Die Galerie

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger**. Mit illustrirten Text Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; doppel mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chinef. Papier in Mappe 60 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Setzlers **E. A. Seemann**. — Druck von **Sundtstedt & Fries** in Leipzig.

Beiträge

aus an Dr. G. v. Höpov
(Wien, Berechnung, 25)
ob. an die Verlagsb.
(Wien, Königl. 3)
zu richten.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gesaltene Zeitspalt
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

15. Januar.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: Die Ausgrabungen im Kolosseum. — Aus dem Germanischen Museum. — A. Peleisen's. — Welt-Ausstellung zu Philadelphia 1876. — Mariano Peretti; Michelangelo's Nachlag. — Vom Kunstmarkt. — Kunstfreier des Buchhandels. — Inzerate.

Die Ausgrabungen im Kolosseum.

Der Expräsident der spanischen Republik, Castelar, nennt in seinem geistreichen Buche: „Kunst, Religion und Natur in Italien“ das Kolosseum „einen Trümmerhaufen, in welchem die Römer den Galgen ihrer alten Sklaven anbeten.“ Jahrhunderte hindurch befand sich in der Mitte der Arena ein heiliges Kreuz aufgerichtet und im Umkreis aufgemauerte Denkmale der Leidensstationen. Im Frühjahr 1874 beauftragte Commendatore Rosa, der Chef der Ausgrabungen in der römischen Provinz, beides, als der von ihm in Angriff genommenen Ausgrabung der Arena und der Subterraneen des Theaters hinderlich. In Folge der Angriffe auf dieses Unternehmen von steritaler Seite, welche dasselbe als einen Frevel bezeichneten, stellte Rosa damals in Aussicht, nach Beendigung der Ausgrabung Gedentasteln mit den Namen der im Amphitheater getödteten Märtyrer anbringen zu lassen. Die Ausgrabung selbst wird nach einem andern Plane ausgeführt, als es im Anfange des Jahrhunderts seitens der in Rom etablirten französischen Regierung geschehen war. Während man damals auf der ganzen Fläche gleichzeitig grub, von der ganzen Arbeit aber wegen des bei einer noch mäßigen Tiefe eindringenden Wassers im Jahre 1812 schon wieder ablassen mußte, um Alles wieder zuzuschütten, hat jetzt Rosa vorerst nur den östlichen Theil der Arena in Angriff genommen, hier aber bis auf den erst in beträchtlicher Tiefe auftretenden Mosaikboden der Subterraneen Alles bloßgelegt.

Das stark zudringende Wasser wird durch eine Tag und Nacht arbeitende Dampfmaschine fortgeleitet. Die

Anlage jener Räume ist im Allgemeinen bereits klar zu erkennen. Die Dispositionen sind analog den so vortreflich erhaltenen der Amphitheater von Capua und Pozzuoli. Sechzehn der Bühnellenipse mehr oder weniger entsprechende Mauerlinien, unter sich verbunden durch andere, welche dem kleinen Halbquers der Ellipse parallel laufen, theilen den Unterraum der Bühne in eine große Anzahl von Gemächern, die immer unter sich durch weite Thüren Verbindung haben.

Die zum Einlassen von Brettern an den oberen Kanten dieser Mauern im Amphitheater von Capua eingemeißelten Vertiefungen zeigen deutlich, wie jene Anlagen dem Blick der Zuschauer entzogen wurden. Das Mauerwerk der Subterraneen im flavischen Amphitheater ist ein buntes Gemisch von Quaderbau und Ziegelwerk mit alleiniger Ausnahme der Theile, welche unter den Sitzreihen des Theaters liegend denselben Substruktionen bilden. Hier ist allerdings das Quadergefüge von einer Gewaltigkeit, von der man sich nur einen Begriff machen kann, wenn man erwägt, daß dasselbe einen Bau zu tragen hat, dessen Kolossalität sprichwörtlich das Bild der Ewigkeit Roms ist. Hiergegen muß allerdings das Mauerwerk innerhalb der Arena kontrastiren. Das Ziegelwerk ist hier keineswegs aus später Zeit, aber schon der Umstand, daß hier Ziegel- und Quaderbau systemlos wechseln, darf wohl den Verdacht erwecken, daß wir hier einen etwas späteren Einbau vor Augen haben. Dieser Punkt, in Verbindung gesetzt mit anderen konstruktiven Anematis, hat Rosa zu der Ueberzeugung gebracht, daß das Kolosseum ursprünglich gar kein Theater für Gladiatoren- und Thier-Kämpfe gewesen sei, sondern eine Kanndachie. So sagte er den Plan, bei seiner

Ausgrabung auch die sämtlichen Bauten im Innern der Arena zu beseitigen. Es bedurfte dazu der Erlaubniß des Unterrichtsministers. Zur Verathung der schwerwiegenden Frage berief dieser kürzlich eine Kommission namhafter Archäologen (Prof. Henzen, G. B. de Rossi in Rom, Giarelli von Neapel u. a.), welche in seiner Gegenwart mit Hofa die praktische Seite der Frage erörterten. Indem die Gründe, welche Hofa für die Richtigkeit seiner Hypothese aufstellte, unangefochten blieben, wurde andererseits hervorgehoben, daß vor einer Beseitigung jener Mauern zum Behuf einer Rekonstruktion des Kolosseums als Nannachie doch vor allen Dingen die Beendigung der Schutzgrabung abzuwarten sei und daß die Aufgabe, welche Hofa sich gestellt habe, erst dann genügend sich werde lösen lassen, daß es endlich ratsam erscheine, jene Rekonstruktion nur in einem dann aufzustellenden Modelle auszuführen. Indem der Minister aus diesen Erwägungen seine entscheidenden, von Hofa auch acceptirten Entschlüsse formulirte, werden jetzt die Ausgrabungen in ungeänderter Weise fortgesetzt. Obwohl dieselben schon seit Jahresfrist in Betrieb gesetzt sind, dürfte wohl wenigstens noch eine dreifache Zeit bis zu ihrer Vollenendung nöthig sein. Die Zahl der gemachten Funde ist nicht bedeutend. Ein halbes Hundert von größeren Fragmenten römischer Säulenschäfte, ein paar ornamente Reliefs und mehrere in Marmorstücke eingetragte kunstlose Zeichnungen von Gladiatoren- und Vierkämpfen, erstere theilweis mit Beischriften: das ist Alles.

Neben diesen Arbeiten ist in neuester Zeit nur noch der vor der Fassade des Pantheon liegende Raum, nachdem die Westseite des Rundbaues wie schon früher die Ostseite durch Niederreißen von Häusern freigelegt war, in Untersuchung gezogen worden. Zwei einfach schöne Ornamentreliefs und die Spuren einiger ehemals zu dem Tempel hinaufführenden Stufen, nur wenige Fuß unter dem gegenwärtigen Niveau des Platzes vor dem Pantheon (Piazza della Rotonda) gelegen, waren die einzigen Resultate einer Ausgrabung, deren Fortsetzung an dem Protesse des Municipiums scheiterte.

J. P. R.

Aus dem Germanischen Museum.

Als der Magistrat der Stadt Nürnberg vor einigen Jahren den Beschluß faßte, die sehr vernachlässigten und deshalb verfallenen Gebäude des ehemaligen Augustinerklosters gänzlich abzutragen, um den Platz derselben für den Neubau eines Justizpalastes zu gewinnen, baten einige Kunstfreunde den Magistrat um scheinweise Uebertassung der künstlerisch werthvollen Theile dieses alten, zum großen Theil noch aus dem

vierzehnten Jahrhundert stammenden Gebäudes und veranlaßten den Director A. Essenwein zu einem Wiederaufbau derselben auf dem Terrain des Germanischen Museums. Der Magistrat der Stadt sowohl als auch der Verwaltungsrath des Germanischen Museums gingen gern auf dieses Gesuch ein. Der Magistrat übernahm die Kosten des Abbruchs, während die Kosten des Wiederaufbaus der alten Bautheile, ganz im alten Zusammenhange, als Anbau an die noch vorhandenen oder wieder aufgebauten Theile des ehemaligen Rathhäuserklosters, welche jetzt Sitz des Germanischen Museums sind, anderweitig beschafft werden sollten. Man wünschte durch diesen Wiederaufbau zu gleicher Zeit zwei verschiedene Zwecke zu erreichen: die alten, architektonisch werthvollen und vielfach interessanten Bautheile vor der Vernichtung zu bewahren und in würdiger Weise der Nachwelt zu überliefern und durch sie zugleich eine Vergrößerung der schon lange viel zu beschränkten Lokalitäten für die sehr ausgebreiteten und reichen Sammlungen des Germanischen Museums zu gewinnen.

Da das Germanische Museum die etwa 100,000 Mark betragenden Kosten des Wiederaufbaus aus eigenen Mitteln nicht übernehmen konnte, bildete sich ein besonderes Comité, bestehend aus angesehenen Männern verschiedener Stände, welches über die Art und Weise der Beschaffung der notwendigen Summen berieth und beschloß, die Mittel für diesen Bau in ähnlicher Weise zusammen zu bringen, wie man es im Mittelalter beim Bau von Kirchen und Klöstern zu thun pflegte, d. h. freiwillige Beiträge aller Art, an Geld, Arbeit, Baumaterial und Gegenstände verschiedener Art, die dann zum Zweck des Baues verkauft wurden, zu sammeln. Zunächst wurde ein Aufruf an die Bürger Nürnbergs erlassen und eine Kollekte veranstaltet. Der Erfolg war eine Summe von etwa 7000 fl. Man ging nun sogleich frisch an's Werk. Der Abbruch der alten Gebäude geschah in den Jahren 1872 und 73 und der Wiederaufbau mit den alten Steinen und dem alten Holze, natürlich unter Zuhilfenahme von manchem neuen Material, begann sofort. Der Neubau, bestehend aus einem großen Hauptgebäude, in dessen Erdgeschosß zwischen zwei gewölbten Räumen der Kapitelsaal mit ausgebautem Chor, in dessen erstem und zweitem Stock große Säle sich befinden, und einem gewölbten Kreuzgange mit einem Brunnen im Hofe, ist jetzt in allen wesentlichen Theilen als Rohbau vollendet. Abgesehen von der Dekoration der Räume durch Malerei &c. und dem Schmuck der Fenster durch Maßwerk und Glasgemälde, welchen deutsche Fürsten, deutsche Landesherren und mehrere Private, darunter besonders die Patrizier Nürnbergs, übernommen haben, fehlt zur Vollendung noch Mancherlei.

Director Essenwein bereite daher alle deutschen

Kunststädte und bat die Deutschen Künstler um Ueberlassung von eigenen Arbeiten, welche dann zum Besten des Baues veräußert werden sollten. Die Künstler sturten nach Kräften bei. Der „Anzeiger für Kunde Deutscher Vorzeit“ hat eine lange Namensliste von Geschenken publizirt. An der Spitze derselben steht die Kronprinzessin von Preußen, welche ein eigenhändiges Gemälde (Stillleben) und Abgüsse von drei verschiedenen, von ihr modellirten Statuetten spendet hat. An sie schließen sich ungefähr zweihundert deutsche Künstler, unter welchen von den bedeutendsten wohl kaum einer fehlen dürfte, an. Sie haben Oelgemälde aller Art, Skizzen, Studien, Handzeichnungen, Glasgemälde, Porzellangemälde, Photographien, Kupferstiche, Bronceabgüsse, Gypsabgüsse u. gegeben, welche seit einigen Monaten im Germanischen Museum ausgestellt sind.

Diese Kunstgegenstände sollen nun (vorerst zum Theil) zum Besten der Baufasse verlost werden. Nachdem die Genehmigung dazu von Seiten der deutschen Staaten ertheilt worden ist, wurde der Verkauf von 20,000 Loosen, zum Preise von 3 Mark für das Stück, dem Bankhause Horwitz und Marcus in Nürnberg, als General-Agenten, übergeben. Die Zahl der Gewinne, deren genaues Verzeichniß von dem genannten Bankhause bezogen werden kann, beträgt 300, darunter 57 Oelgemälde, 39 Aquarelle und Zeichnungen, 56 Kupferstiche u. Dieselben haben (sehr geringe bemessen) einen Taxwerth von 46,005 Mark. Die Lose sind durch die Hand des Prof. F. Wanderer in Nürnberg in sinniger Weise künstlerisch ausgestattet. Die Verlosung soll im Frühjahr dieses Jahres stattfinden. — Möge der Verkauf der Lose recht schnell von Statten gehen und der Erfolg der Lotterie für das Germanische Museum ein recht günstiger sein.

A. Bergau.

Nekrolog.

Der Kupferstecher Heinrich Petersen, welcher am 25. October 1874 in Nürnberg starb, wurde am 13. August 1806 zu Altena als der Sohn eines Kaufmanns geboren. Da er sich der Kunst widmen wollte, bezog er nach Beendigung seiner unter Kroymann gemachten Vorstudien im Jahre 1824 die Kunst-Academie zu Dresden, wo er sich im Zeichnen und Malen vervollkommnete, besonders auch ältere Bilder in der Kgl. Gemäldegalerie kopirte und dadurch den Grund zu seiner spätern Kenntniß alter Meister legte. Doch bald widmete er sich ganz dem Kupferstich und begab sich 1827 in das Atelier J. F. Kogmähler's († 1853), mit dem er viel auf Reisen, in Frankfurt, München, Heidelberg u. und in deutschen Bädern war. Als Petersen am Johannistage des Jahres 1830 nach Nürnberg gekommen war, diese Stadt mit ihren alterthümlich malerischen Straßen durchwandert und von der Burg aus eine

Gesamtanfsicht derselben erhalten hatte, gestiel dieselbe ihm so wohl, daß er beschloß, in ihr seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. Er verheiratete sich daselbst im Jahre 1833 mit einer Nürnbergerin und kaufte zehn Jahre später von der Wittwe des Academie-Directors Zwinger das alte, höchst malerisch am Panierplatz gelegene, nach seinem Erbauer Tepler (oder auch nach seinem letzten Besitzer Petersen) benannte Haus (abgebildet bei A. v. Neuberger, Nürnberg's Kunstleben, S. 170), welches allen Kennern der Kunstgeschichte und allen Besuchern Nürnberg wohl bekannt ist. Petersen übernahm es in sehr vernachlässigtem Zustande, verlebte es aber, so viel ihm eben möglich war, mit größter Pietät wieder in den alten Zustand zurück und unterhielt es sorgfältig. Es wurde eine adte Künstlerwohnung, in welcher Petersen manches Stück schönen alten Hausraths, besonders aber eine gewählte Sammlung von Kupferstichen älterer und neuerer Meister und eine große Sammlung älterer Handzeichnungen aufstellte. Petersen lebte darin im Kreise seiner Familie, von Allen, die ihn kannten, geachtet, sehr glücklich, und hat Nürnberg, eine im Jahre 1869 in Gesellschaft des Dr. von Ege unternommene Reise nach Italien ausgenommen, nie mehr verlassen. Er wurde bald befreundet mit dem Kupferstecher Reinzel, Director der Nürnberger Kunst-Academie, mit dem als Sammler bekannten Kaufmann Hertel und dem Auctionator Hörner, einem sehr wohl unterrichteten Kunstkenner. Bei ihnen lernte er eine große Anzahl älterer Kunstwerke näher kennen, schätzen und lieben und bildete im Umgang mit diesen Männern seine gründliche Kunstkennerchaft aus.

Petersen war als Kupferstecher sehr thätig. Seinen ersten selbständigen Versuch im Stechen machte er im Jahre 1827 in München. Es ist ein Porträt, offenbar Kopie nach einem ältern Stiche, deren Abdrücke er seiner Mutter gedenkt hat. Eine zweite, ähnliche Platte widmete er seinem Bruder Kourad. Schon besser als diese noch sehr schülerhaften Arbeiten sind zwei andere Porträts, Graf Scharfstein und Johann v. Giffen, augenscheinlich ebenfalls Kopien. Seine fünfte Platte, 1828 in München gefertigt, Porträt nach Bausch, zeigt schon große technische Vollendung. Im Jahre 1829 fertigte er fünf Porträts (Dr. v. Veunhard, Dr. Buchelt, Ph. v. Geiger, Omelin und Hofrath Krenzig), welche mit Kogmähler's Namen erschienen sind, und zwei kleinere Porträts, Marquis von Menroze und Veltaire, von denen das letztere schon Petersen's Namen trägt. In den Jahren 1828 und 1829 entstanden in Heidelberg zwei kleine Landstücken. Als völlig selbständiger Künstler nach Petersen dann, wie alle vorher genannten Blätter in Linienmanier, in trefflicher Vollendung vier größere Porträts (Graf Bülow v. Dennewitz, Maria Theresia, Matthijson und L. v. Beechoven), für ein Heimungs in Gotha herausgegebenes Werk „Deutsche Ehrenhalle“. Von nun an entfaltete Petersen eine sehr rege Thätigkeit, arbeitete meist auf Bestellung für Buchbändler. Im Jahre 1834 nach er das Titelblatt zu Tribanul's Perspektive, seit 1835 mehrere Blätter für das Bibliographische Institut zu Hiltzburghausen, dann 3 Blatt Werthebilder in Quart für den österreichischen Lloyd in Triest, später 5 Platten Werthebilder nach Rothbarth, David u. für Buchbändler Sax in Stuttgart, dann 7 Platten mit Ansichten aus Mailand, Venedig, Neuen und Salzburg für E. A. Hartleben in Pest, dann

Mehreres, darunter Guld's Porträt, für A. H. Payne in Leipzig, zehn Blatt für das Landes-Präsidium von Böhmen zu Prag, 6 Blatt, darunter 3 für ein Missale Romanum, für W. Haase in Prag, 2 Blatt für Kreuzbau in Karlsbrunn, 26 Blätter meist Heiligenbilder für G. S. Manz in Regensburg. Auch für das bei Schrag in Nürnberg erschienene, aus 100 Blatt bestehende Werk „Nürnberg's Oedenbuch“, such er mehrere Platten nach Zeichnungen von J. G. Welfj. Von größern Platten nach er 1839 Tizian's „Christus mit dem Jüngerschen“, dann Raffael's „Madonna della Scbia“ und für den Kunstverein zu Nürnberg „die Kinder im Walde“ nach A. von der Cankde. Auch begann er einen großen, besonders sorgfältig ausgeführten Stich „Karl IX. in der Baltholomäusnacht“ nach Wappers. Wegen dringender Bestellungen mußte er diese Platte jedoch zurücklegen und kam erst wenige Wochen vor seinem Tode dazu, diese ihm sehr liebe Arbeit wieder anzunehmen, hat sie jedoch nicht vollendet. In den Jahren 1840—74 radirte er mehrere hundert Platten, Darstellungen älterer kunstgewerblicher Gegenstände, meist nach Zeichnungen J. v. Deiner's, für des Letzteren große Werke „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance“, „Eisenwerke des Mittelalters“ und „Kunstammer des Fürsten von Hohenollern“. Auch fertigte er im Auftrage des Freiherrn H. v. Aufsess die Facsimile-Stiche nach den Zeichnungen eines alten Meisters, welche das Germanische Museum — das übrigens mehrere Jahre lang seinen Sitz in Peterfen's Hause hatte — unter dem Titel „Mittelaltersliches Handbuch“ herausgegeben hat, sowie mehrere Facsimile-Stiche (3 Platten mit 9 Zeichnungen) nach älteren Handzeichnungen der Universitäts-Bibliothek in Erlangen, welche der damalige Bibliothekar Köhler in einem besonderen Werke publiciren wollte, das jedoch nicht über die Probetirade hinaus gedruckt ist. Aehnliche Facsimile-Stiche fertigte er auch für ein Werk Rudolf Weigel's und als einzelne stiegende Blätter. Auch für den „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ des Germanischen Museums nach Peterfen mehrere Stahlplatten, sowie für die Abtheilung „Kulturgeschichte“ der zweiten Auflage von Vredhaus' „Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon“. Alle seine Blätter, besonders die zuletzt genannten, für wissenschaftliche Zwecke gefertigten, zeichnen sich durch treueste Festhalten an den charakteristischen Eigentümlichkeiten des Originals und liebevollste Durchbildung vortheilhaft aus. Ganz vorzüglich sind seine Facsimile's älterer Handzeichnungen. In den ersten Jahren hatte Peterfen einige Schüler in seinem Atelier; später arbeitete er jedoch meist ganz allein.

Peterfen war auch wohlgeübt im Restauriren beschädigter Kupferstiche, erlernte in den letzten Jahren auch noch das von Pettenhofer erfundene Verfahren der Regenerirung alter Bilder, das er jedoch, wie auch das Restauriren der Kupferstiche, nur für Freunde und aus Gefälligkeit besorgte. Ueberhaupt war Peterfen von aufopfernder Gefälligkeit gegen Alle, die ihn um Rath oder Hilfe ansprachen. Er wußte überall Bescheid und theilte sein reiches Wissen und seine Erfahrungen in unegennützigster Weise stets und ohne Rückhalt mit.

Nachdem die Stadt Nürnberg zu dem schon vorhandenen ältern Besiz als Erbschaft von dem Kauf-

mann Hertel eine höchst werthvolle Sammlung älterer Kupferstiche überkommen hatte, wurde Peterfen zum Conservator der so gebildeten, „sädtischen Kunstsammlung“, ernannt, ein Amt, das er stets mit der größten Gewissenhaftigkeit und voller Hingabe verwaltet hat.

Peterfen starb 68 Jahre alt, noch in voller Kraft stehend, ganz plötzlich, ohne vorher auch nur die Spur eines Unwohlseins gemerkt zu haben, und wurde auf dem Johannisfriedhofe begraben. Er hat als Mensch wie als Künstler das beste Andenken hinterlassen.

A. Bergau.

Welt-Ausstellung zu Philadelphia 1876.

Allgemeines Reglement für ausländische Aussteller.

Der Kongreß der Vereinigten Staaten von America hat die Abhaltung einer internationalen Ausstellung von Kunst, Fabrik-, Acker- und Bergwerks-Produkten beschlossen. Eine am 4. Juli 1875 erlassene Proclamation des Präsidenten hat die Ausstellung angekauft und dieselbe allen Nationen empfohlen.

Mit der Ausarbeitung und Ausföhrung des Planes ist die „United States Centennial Commission“ beauftragt; in derselben ist jeder Staat und jedes Territorium durch einen Repräsentanten, welcher auf Vorschlag des Gouvernements vom Präsidenten ernannt wurde, vertreten.

Die Beamten sind:

Präsident,	Joseph R. Hawley,	Connecticut.
Vice-Präsidenten,	A. L. Goshorn,	Ohio.
	Crestes Cleveland,	New Jersey.
	Wm. M. Ward,	Alabama.
	John D. Craig,	California.
	Robert Forster,	Iowa.
	Robert Mallory,	Kentucky.
General Director,	Alfred L. Goshorn,	Ohio.
Secretär,	John P. Campbell,	Indiana.
Executiv-Komitè,	Daniel J. Morrell,	Pennsylvania.
	Alfred L. Goshorn,	Ohio.
	Walter B. Wood,	Virginia.
	C. A. Strain,	New Hampshire.
	R. W. Schwab,	New York.
	James T. Corlie,	Maryland.
	George S. Corliss,	Rhode Island.
	John C. Stevens,	New Jersey.
	Alexander R. Hotelet,	West Virginia.
	Richard C. McCormick,	Arizona.
	Levis Baln Smith,	Georgia.
	John Donoh,	Louisiana.
	James Birney,	Michigan.

I. Dauer der Ausstellung. Die Ausstellung wird im Fairmeant Park, in der Stadt Philadelphia, abgehalten. Sie wird am 19. April 1876 eröffnet, und am 19. October desselben Jahres geschlossen werden.

II. Organisation der ausländischen Kommissionen. Alle Regierungen sind ersucht worden, Kommissionen zu ernennen, um ihre respectiven Abtheilungen der Ausstellung zu organisiren. Die Ernennung solcher ausländischen Kommissionen sollte dem General-Director vor dem 1. Januar 1875 angezeigt werden.

III. Gesuche um Raum. Gesuche und Unterbannungen um Raum müssen von dem Appfianten durch die Kommission seines Landes gelehrt werden.

Anweisung des Raumes. Am 1. Februar 1875, oder schon früher werden den ausländischen Kommissionen genaue Pläne der Gebäude und Anlagen geliefert werden, welche die jeder Nation zugewiesenen Räumlichkeiten bezeichnen; dieselben sind jedoch weiterer Revision und Veränderung unterworfen.

IV. Die ausländischen Kommissionen werden ersucht, nicht später als am 1. Mai 1875 den General-Director zu benachrichtigen, ob sie mehr oder weniger als den ihnen angebotenen Raum wünschen.

Die ausländischen Kommissionen werden ersucht, dem General-Director möglichst genaue Pläne über die Benutzung des ihnen zugewiesenen Raumes vor dem 1. December 1875 einzureichen; sowie denselben gleichzeitig Pläne der Aussteller und alle anderen Berichte, welche zur Bezeichnung des offiziellen Kataloges notwendig sind, zu übermitteln.

V. Zollhaus-Reglement. Alle zur Ausstellung bestimmten Produkte, die durch die Häfen von Boston, New York, Philadelphia, Baltimore, Portland, Me., Fort Union, New Orleans, oder San Francisco in die Vereinigten Staaten eingeführt, können ohne Untersuchung in jenen Häfen, unter päpstlicher Aufsicht der Zollbeamten, durch zu den Ausstellungsgebäuden befördert, und am Schluß der Ausstellung nach den Häfen für weitere Beförderung juristransportiert werden. Von Waaren, die nicht zum Verbrauch in den Vereinigten Staaten eingeführt werden, wird kein Zoll erhoben.

VI. Transport und Ablieferung. Die Kosten für Transport, Empfang, Anspaden und Aufstellen der Ausstellungs-Objecte hat der Aussteller selbst zu tragen.

VII. Empfang der Waaren. Die Aufstellung schwerer Ausstellungs-Objecte, welche ein besonderes Fundament erfordern, soll durch spezielle Anordnung so früh beginnen, als der Fortschritt der Arbeit an den Gebäuden es möglich macht. Der allgemeine Empfang der Objecte wird in den Ausstellungsgebäuden am 1. Januar 1876 beginnen. Nach dem 31. März werden keine Objecte mehr zugelassen.

VIII. Aller Raum, welcher den ausländischen Kommissionen angewiesen und bis zum 1. April 1876 nicht beletzt ist, fällt dem General-Director zur Wiederbelegung zu.

IX. Im Falle daß Ausstellungsobjecte nicht „zur Konturrenz“ eingeliefert sind, haben die Aussteller derselben zu bemerken, damit solche Objecte nicht von den internationalen Juries untersucht werden.

X. Offizieller Katalog. Ein offizieller Katalog wird von der Centennial-Kommission vorzuzustellen werden. Derselbe wird in vier verschiedenen Sprachen erscheinen, nämlich: — Englisch, französisch, Deutsch und Spanisch. Der Verkauf von Katalogen ist der Centennial-Kommission vorbehalten.

XI. Den ausländischen Kommissionen ist das Recht zugesprochen, Kataloge ihrer Abtheilungen zu veröffentlichen.

Zwölf Hauptgruppen der Classification, nach welchen die Ausstellungs-Objecte — mit Ausnahme solcher Kollektiv-Ausstellungen, die speziell erlaubt werden, eingetheilt und im Kataloge angeordnet werden, sind wie folgt:

1. Rohstoffe aus dem Mineral-, Pflanzen- und Thierreich.
2. Roh- und verarbeitete Stoffe, welche als Nahrungsmittel oder in der Industrie gebraucht werden, und welche das Resultat von Extractions- oder Kombinations-Prozessen sind.
3. Gewebe und Filzprodukte, Kleidungsstücke, Kosmetik und Schmuckstücke.
4. Möbel, Hausgeräthe und Baumaterialien.
5. Werkzeuge, Instrumente, Maschinen u. Gebrauch derselben.
6. Betriebs- und Bewegungsmaschinen, Transport.
7. Apparate und Methoden für die Verbreitung der allgemeinen Kenntnisse. (Erziehung.)
8. Ingenieurwesen, öffentliche Arbeiten, Architektur, etc.
9. Plastische und graphische Künste.
10. Objecte, welche durch bestimmte Kunst, den physischen, geistigen und moralischen Zustand der Menschen zu verbessern.

XII. Raum, Betriebskraft, Wasser. Der zu benutzende Raum ist kostenfrei, sowie auch ein beständiger Theil der Betriebskraft (Dampf oder Wasser). Die Quantität derselben wird bei der Raumeintheilung bestimmt und bekannt gemacht. Sollen Aussteller mehr Betriebskraft gebrauchen, so steht ihnen dieselbe zu einem festgesetzten Preise zu Gebote. Gesuche dieser Art müssen zur Zeit der Raumeintheilung eingebracht werden.

XIII. Aussteller haben auf eigene Kosten alle Ausstellungs-Objecte, Rifen und Lische zu betragen, und auch alle Transmissionswellen, Nemenhebwerke, Nemen etc., die notwendig sind, um Triebkraft von den Haupttransmissionswellen in der Maschinenhalle zu leiten, auf eigene Kosten einzurichten. Alle Anordnungen von Ausstellungs-Objecten und die Declarationen müssen mit dem allgemeinen Plane harmoniren und stehen unter der Aufsicht des General-Directors.

Besondere Baupläne irgend einer Art in den Gebäuden selbst, oder auf den umliegenden Grünflächen können nicht auf schriftliche Erlaubnis des General-Directors errichtet werden.

Die Centennial-Kommission wird für die sichere Verwahrung und Bemessung der angekauften Gegenstände Verordnungen treffen; wird sich aber in keiner Weise für Verluste oder Schäden durch Feuer oder andere Unfälle verantwortlich halten.

XIV. Es wird Sorge getroffen werden, daß Aussteller oder ausländische Kommissionen ihre Waaren zu günstigen Bedingungen verkaufen können.

Die ausländischen Kommissionen können Personen anstellen, um deren Güter während der Stunden, in welchen die Ausstellung für das Publikum offen ist, zu bewachen. Die Ernennung solcher Aufseher ist jedoch der schriftlichen Genehmigung des General-Directors unterworfen.

XV. Agenten der Aussteller. Aussteller oder deren Agenten haben für den Empfang, das Anspaden und die Anordnung der auszuführenden Gegenstände, sowie auch für deren Wegschaffung am Schluß der Ausstellung zu sorgen. Es wird Niemand erlaubt sein, als Agent zu handeln, ohne dem General-Director schriftlichen Beweis zu liefern, daß er von der betreffenden Kommission beauftragt ist.

XVI. Jedes Frachtstück muß wie folgt adressirt sein: „The Commission for (Namen des Landes) at the International Exhibition of 1876, Philadelphia, U. S. A.“ mit den folgenden Bemerkungen:

XVII. 1. Das Land, von welchem es kommt; 2. Name oder Firma des Ausstellers; 3. Wohnort des Ausstellers; 4. Gruppe, zu welcher die Ausstellungsobjecte gehören; 5. Die Anzahl der von dem Aussteller gesandten Frachtstücke; 6. Versende Nummer jedes besonderen Frachtstückes.

Es müssen wenigstens zwei solcher Adressen auf verchiedenen (jedoch nicht entgegengesetzten) Seiten der Kisten angebracht sein.

XVIII. An jedem Frachtstück sollte eine Liste der darin enthaltenen Objecte sein.

XIX. Wenn bei Ablieferung von Waaren Niemand zugegen ist, derselben in Empfang zu nehmen, so werden solche sofort auf Kosten des Abhebers an Lager gebracht werden.

XX. Ausgeschlossene Gegenstände. Nicht zugelassen zur Ausstellung werden leicht entzündbare, explosive Körper, Patent-Merikinen, sogenannte Geheimnisse und in dieses Fach einschlägige Präparate; sowie alle irgendwie anscheinende Gegenstände; sollten dieselben dennoch in die Ausstellung gelangen, so werden sie sofort entfernt.

XXI. Ausstellungs-Objecte können in keinem Falle vor dem Schluß der Ausstellung weggenommen werden.

XXII. Skizzen, Zeichnungen, Photographien, oder irgend welche andere Abbildungen von Ausstellungs-Objecten können nicht mit der Erlaubnis der Aussteller und des General-Directors gemacht werden. Der General-Director jedoch kann die Erlaubnis erteilen, Skizzen von den Bauten oder deren Theilen zu machen.

XXIII. Wegschaffung der Ausstellungs-Objecte. Sofort nach dem Schluß der Ausstellung sollen die Aussteller mit der Himmelnahme ihrer Effecten beginnen und dieselbe spätestens bis zum 31. December 1876 vollenden. Alle dann noch nicht fortgeschickten Gegenstände werden entweder von dem General-Director öffentlich verkauft oder der Ertrag zur Erledigung der darauffolgenden Kosten verwendet oder über dieselbe, nach Beschluß der Centennial-Kommission anderweitig vertheilt werden.

XXIV. Seher, der die Ausstellung besichtigt, erkennt dadurch alle Regeln und Anordnungen für Aussteller an und verpflichtet sich, dieselben zu beobachten.

Besondere Waagen werden für die Ausstellung der schönen Künste, für die Typographie der internationalen Jurie, die Ertheilung der Preise, den Verkauf von Gegenständen in den Ausstellungsgebäuden und für Punkte, welche in diesen Verordnungen nicht erwähnt sind, festgesetzt werden.

XXV. Alle Mittheilungen, die Ausstellung betreffend, sollten folgendermaßen adressirt sein: „The Director-General, International Exhibition, Philadelphia, Pa., United States of America.“

Die Centennial-Kommission behält sich das Recht vor, diese Bestimmungen zu erläutern oder zu ändern, wenn es im Interesse der Ausstellung notwendig sein sollte.

A. T. Osborn, General-Director.
John L. Campbell, Secrétaire.

Philadelphia, den 4. Juli 1874.

Vermischte Nachrichten.

Ueber Mariano Fortuny und seine nachgelassenen Werke schreibt man uns weiter aus Rom: „Fortuny hinterläßt ein sehr großes unvollendetes Bild, — eine Schlacht in Maroffe, — sehr viele Zeichnungen und Skizzen, sowie viele kleine tabirte Platten, die er nicht zu wesentlichsten beabsichtigte. Unter den Zeichnungen sind interessant: Studien aus der Alhambra, welche die Art des Meisters besonders deutlich zeigen, nämlich die Studie mit einer ganz ungewöhnlichen Genauigkeit und Liebe durchzuführen, um dann am Bilde damit ganz frei schalten und walten zu können. Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle Claudio Foranates, den Meister Fortuny's, zu rechtfertigen, welchem in dem von Ihnen citirten Artikel des „Journal Officiel“ Unrecht geschieht. Wenn auch Fortuny von seinem Lehrer auf den falschen Weg eines harten Akademismus geführt wurde, so war doch dieser Lehrer vernünftig genug, Fortuny vor seinen Kezzen erstens in Schuß zu nehmen, als dieser bei Gelegenheit eines Konkurses mit einer Komposition alle Herzen in Florenz von Barcelona vor den Kopf stieß. Der Lehrer Fortuny's soll sogar in Folge dieses Konkurses keine Stelle eingewidmet haben. Es wird die Leser vielleicht interessieren, zu erfahren, daß es Henri Regnault war, welcher eigentlich Fortuny „entdeckte“, als dieser mit einem Stipendium seiner Regierung nach Rom gekommen war, um hier zu studiren. Regnault machte den Kunstbändler Coupat auf seinen Fortuny aufmerksam und dieser war es, der Fortuny nicht nur sogleich sehr hohe Preise zahlte, sondern ihn auch in den Kreisen der Pariser Amateurs bekannt machte. Die von Ihnen erwähnte „spanische Hochzeit“ ist im Besitze der Madame de Cassini, welche auch die glückliche Befragerin von Regnault's Salome ist. Den „Schlangenhändler“ besitzt der Banquier D. Edouard André. Die andern Arbeiten sind nach Amerika und England gewandert. In der Kunstgeschichte wird Fortuny's Name einen hervorragenden Platz einnehmen, obwohl seine Bilder, so gering an Zahl, durch eine besondere Ungunst der Umstände nicht unmittelbar auf's Publikum wirken konnten, für welches nur die Radirungen Fortuny's die einzige Quelle bleiben, aus der es dieses große Talent würdigen und schätzen lernen kann. Der geringen Bekanntheit mit den Werken Fortuny's von Seite des Publikums in Rom ist es auch zuzuschreiben, daß Fortuny's Tod nur von den Künstlerstich und nicht allgemein gefeiert wurde. Schließlich möge noch folgendes Urtheil eines großen französischen Blattes hier eine Stelle finden, welches uns so sehr in's Gewicht fällt, als ja der Franzosen starke Zeile die Bescheidenheit nicht ist. Das Blatt schreibt von Fortuny: „Il est un Meissonnier lumineux et éclatant, un Diaz précis, un Decamps sans récrépissage, un Delacroix correct. Il est tout cela, mais il est avant tout un Fortuny.“

J. P. R. Michelangelo's Nachlaß. Im Archive des Meisters der Hierofolymitaner in Rom hat sich neulich das amtliche Verzeichniß des bei dem Tode Michelangelo's in seinem Hause vorhandenen Inventars, incl. Papiere, Zeichnungen und Modelle, vorgefunden. Das Runicium hat die Herausgabe des interessanten Schriftstückes angeordnet.

Vom Kunstmarkt.

Veple's Gemälde-Auktion in Berlin am 21. December 1874.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Rth. Wl.
7	Bernet, Horace, Scene aus Algier (Elyse)	390—
17	Veple, Päpstliche Schönbild	333—
21	Trickel, Der Hintersee	1047—
24	Kaufmann, Fern., Hellschlag im Winter	750—
25	— Derf., Gaernte	708—
27	Kaltreuth, Am Wallenfütter See	1350 50
29	Schulze, Robert, Der Schmarzeibach	1149—
30	Achenbach, Andreas, Landschaft mit Vieh	3270 50
31	Nauter, Genrebild	3000—
32	Neber v. Bremen, Mädchen am Briefkasten	1503—

Nr.	Gegenstand.	Preis Rth. Wl.
33	Hildebrandt, B., Hülfser bei Sonnenuntergang	3675—
34	Munthe, Nonnlandschaft	1560—
35	Paabe, Kisten-Partie	753—
36	Dequet, Hafen	2130—
37	Erp, Berdfechtspiel	900 50
38	Hildebrandt, Gb., Sonnenaufgang	1950—
39	— Derf., Sonnenuntergang	1929—
43	Genin, Ein zehender Krieger	741 50
44	Petersenfen, Genrebild mit Pferden	2274—
45	Hoguet, Auenlandschaft	1350—
46	— Derf., Landschaft mit Steinbruch	1260—
47	Beder, D., Bauerndel	1323—
48	Le Voltwin, Landschaft mit Wäldern	603—
50	de Vulandt, Wasserfahrt	300—
51	Mescolp, Bauerndel	1041—
52	Dolemann, Angler im Kahn	441 50
56	Meyerheim, B., Familie eines Landmannes	624—
57	— Derf., Frlshlag im Winter	708—
59	Schweny, Am Kathausse zu Halberstadt	144—
60	Börde, Rückkehr in's Vaterhaus	600—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kupfer- und Holzschneitwerke.

- Bida, Alex., Evangelium St. Matthäi 41 Radirungen und 63 S. Text. Fol. Bremen, Müller.
— Evangelium St. Marci 24 Radirungen und Text. Fol. Ebdnd.
- Braun, H., Heine'sche Lieder im Bilde. Acht Blatt Silhouetten. Fol. Berlin, A. Duncker.
- Fischbach, Fr., Ornamente der Gewebe mit besonderer Benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Von ihm selbst gezeichnet. 120 Bl. 1. Lfg. 40 Bl. in lithogr. Farben- und Golddruck gr. Fol. Hanau, Prior's Buchh.
- Hle, Ed., Grimm's Kinder- und Hausmärchen in Bildern. In Holz geschnitten von W. Hecht. 1. Lfg. Rothkäppchen. Der Froschkönig. Dornröschen, gr. qu. Fol. Berlin, A. Duncker.
- DEUTSCHES KÜNSTLER-ALBUM. Mit Beiträgen lebender Künstler u. Dichter. 8. Jahrg. 1875. Hrsg. von E. Scherzenberg, (21 lith. Bl. z. Th. in Farbendruck.) Roy.-4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.
- DAS EVANGELIUM ST. JOHANNIS. Illust. von A. Bida. (Mit 27 Radirungen.) Fol. Bremen, Müller.
- DER PSALTER. Mit Orig.-Zeichnungen von J. v. Führich. In Holzschneit ausgef. von K. Oertel. 4. Leipzig, A. Dürr.
- NATUR UND HERZ. Ein Album, sinniger Betrachtung gewidmet. Mit 12 in Kupfer rad. Kompositionen von W. Georgy. 4. Berlin, Guttentag.

Photographien und photographische Werke.

- PHOTOGRAPHIEN NACH GEMÄLDEN MODERNER MEISTER. Nr. 1550. J. Starck: Mutterlobe und Kindesroue. 51. A. Bogas: Anlaecht. 52. A. Ewald: Marietta. 53. N. Malatesta: Die Familie des Ueberläufers. 54. Q. Becker: Komm, komm! und 55. Sieb, sieh! 56. J. Lalvé: Der Cactusfreund. 57. E. Teschendorf: Cleopatra. 58. A. Labon: Mittag. 59. U. Laar: Enrico. 60. M. v. Strantz: Laura Mancini. 61. J. Schurig: Erinnerungen. 62. F. Sonderland: Zu hoch! und 63. Zum Todtlachen. 64. O. Bogas: Florent. Blumenmädchen. 65. H. Schuch: Schmerzliche Trennung. 66. H. Sperling: Auf der Wiese. 67. H. Louis: Ueberrascht; und 68. Schnewittchen. 69. F. Zöpke: Bernardino. 70. A. Bogas: Aschenbrödel. 71. A. Hopfgarten: Das Mädchen a. d. Fremde. 72. C. Arnold: Sauvagegarde. 73. J. Grund: Amoretten-Mahl. 74. H. F. L. Mathieu: Bürger's Dorette. h. 75. Bürger's Molly. 76. E. Hildebrand: Gedankenvoll. 77. W. Lüdcke: Fritz Renter. S. H. Fol. Berlin, Schauer.

Anzerate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Geschichte der Architektur. Von Prof. Dr. W. Lübke. Vierte stark verm. Aufl. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Malerei. Von Dr. Ad. Göring. 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 Mark; eleg. geb. 10 Mark 50 Pf.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof. Dr. C. von Lützw. Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mark 75 Pf.; geb. mit Goldschn. 9 Mark.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von Friedrich v. Alten. broch. 4 Mark 50 Pf.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben. Von A. W. Becker. Dritte von C. Clauss besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 7 Mark 20 Pf.; eleg. geb. 8 Mark 25 Pf.

Sobien ist erschienen und vom Unterzeichneten zu beziehen:

Frans Hals - Galerie.

Radirungen

von

William Unger.

Text

von

C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Iysbeth Reyniers. — 13. Bildniss eines Cavaliers. — 14. Bildniss eines Mannes. — 15. Bildniss einer Dame. — 16. Bildniss des Wilhelm von Heithuyson. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildniss einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hillo Bobbo.

In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark, — Ausgewählte Abdrücke, 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinesis. Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875.

E. A. Seemann.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's**GÖTZ VON BERLICHINGEN.**

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolai-Gymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 50 Pf.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke

ITALIENS

von

Jacob Burekhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei mit Registerband.

8^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Prachtwerke aus dem Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie von Cassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustriertem Text von Prof. Fr. Müller und Dr. W. Bode. gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinesis. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chinesis. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 12 Mark; geb. 15 Mark. Quart-Ausg. auf chinesis. Papier in Folio, in Mappe 50 Pf. Folio-Ausgabe auf chinesis. Papier in Mappe 27 Mark.

Sechs Wald-Landschaften.

Originalradirungen von Karl Frommel. Mit Text Auf chin. Papier in Folio, in Mappe 7 Mark 50 Pf. Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Das
Königliche Schloss in Berlin.

Herausgegeben von Dr. R. Dohme, Bibliothekar S. M. des Kaisers. Photographische Aufnahmen von Rückward in Berlin, Lichtdruck von Römmler & Jonas in Dresden.

Doppelfolio. 2. u. 3. Lieferung, à 20 Mark.

Inhalt:

<p>Theil der Außenfacade und Portal No. 2. Theil der Decke in Portal No. 5. Anderer Theil der Decke in Portal No. 5. Treppenlauf im großen Treppenhaufe. Decke über dem ersten Podest des großen Treppenhaufes.</p>	<p>Theil vom Innern des großen Treppenhaufes. Grundriß des Erdgeschosses. Durchschnitt des nördlichen Flügels.</p>	<p>} Litho- graphie.</p>
---	--	------------------------------

Einzelne Blätter, soweit vorhanden, werden mit 6 Mark berechnet.

Dieses Prachtwerk, von welchem nur 100 Exemplare in den Handel kommen, erscheint in 10 bis 12 Lieferungen, je zu vier Blatt, und wird bis gegen Ende des Jahres 1875 vollständig werden.

Der letzten Lieferung wird eine Baugeschichte des Schlosses beigelegt. Die Publication wird sich lediglich auf die von Schlüter herrührenden Bauteile erstrecken.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

POPULÄRE
AESTHETIK.

Von
Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 50 Pf.

Ravenna.

Eine
kunstgeschichtliche Studie

von
Rudolf Rahn.

Mit Holzschnitten.

Abdruck aus den Jahrbüchern für
Kunstwissenschaft.

br. 2 Mark.

Ermäßigter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst.“

Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis 25 Mark, für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 18 Mark.

Inhalt: 1. A. Feuerbach, Beseizung Christi, (Pieth) rad. von J. L. Raab. — 2. Schönn, Fischmarkt von Chioggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Raat auf der Fiecht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schleich, Auf den Wallen von Rendsburg, rad. von L. Fischer. — 6. B. v. Neher, Die Engel bei Abrahams, gest. von H. Merz. — 7. Aug. Geiss, Idylle, Originalradirung. — 8. M. v. Schwind, Krokowka, gest. von Schütz. — 9. E. Jüttel, Motiv vom Hainensee in Oberbayern, rad. von J. Klaus. — 10. K. v. Gebhardt, Die Erweckung von Jairo Tochterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Goyen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Marko, Christus den Stürm bewähigend, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinende Schwester, rad. von L. Friedrich. — 14. Meissner, Der Zauberer, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Haerffel, Schild mit allegor. Darstellung des Krieges, gest. von Th. Langer. — 16. Jac. Knissel, Mondanfang, rad. von L. Fischer. — 17. Crestius, Gefangene Cavaliere vor Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Knissel, Marine, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Hasenfamilie, Originalradirung. — 20. Aug. Schaffer, Mondanfang, rad. von L. Fischer. — 21. Correggio, Mäusschen Porträt, rad. von J. Klaus. — 22. L. Hugo Becker, Der Mühlstein, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Bleich, Originalradirung. — 24. Neureuther, Die Nonne, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, lithogr. von H. Braunst.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermäßigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Bechhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Neigt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertund & Vries in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. G. v. Uchow
(Wien, Lesezimm. 20)
ob. an die Verlagsb.
(Crispiz, Künigl. 3)
zu richten.

22. Januar.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gespaltene Zeitspalt
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung aus-
genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Buchhändlern.

Inhalt: Die Eröffnung der großen Oper in Paris. — Ketzersponding: London: Frankfurt a. M. — Wolke's, Meisterei Danczerin, Müller und Heibel, archaisches Ritterbuch u. s. w. — Friedrich Fuchs, Julius Schöner F. — Aus Nürnberg. — Anmerkungen. — Neue Berechnungen für den „Salmer“. — Nürnberg: Zeitlaufsatz von W. Janniger: Viehbereitstellung der Berliner Akademie; Landes-krieger-Central in Darmstadt; Berlin Berliner Künstler. — Inzerate.

Die Eröffnung der großen Oper in Paris.

Die neue große Oper ist eröffnet, und die Welt steht noch unerschüttert da! Ja, man darf sogar behaupten, daß die Sache in Paris selbst bei weitem nicht so großen Kumor erregte, wie man erwarten durfte. Gleich am Eingange muß bemerkt werden, daß diese Eröffnungsfest der nationalen Musik-Akademie durchaus nicht national und so wenig unitalisch wie möglich gewesen ist. Im „Volk“, wie man sich auszudrücken pflegt, wußte man kaum Tags zuvor, daß das Haus zwischen den Straßen Kubler, Palexy und Scribe mit den mächtigen Fronten nach dem großen Boulevard und dem Boulevard Hausmann eingeweiht werden sollte. Ja selbst in den direkt an dem Ereignisse beteiligten Kreisen war man darüber ungeschlüssig, ob die vorgemerkten Sitze abgeholt werden sollten oder nicht. Bis knapp vor dem Momente, wo die Lampadarien angezündet wurden, hatte man Bestimmtes nur so viel erfahren, daß Herr Faure nicht singen wolle und Frau Wilson nicht singen könne. Geschwätzte Zungen und boshafte Geister brachten das Können der nordischen Diva mit dem Wollen des französischen Bariton's auf ein und die nämliche Linie und man hörte, wie billig, manch gerade nicht wohlwollendes Urtheil über die durch die Capricen der ersten Darstellerin verursachten Palast- oder richtiger Coulisiffen-Revolutionen. Der bei den Haaren aus Rußland herbeigezogene Diva war man noch halbwegs zu verzeihen gelaunt, dafür brach alles über F. Faure den Stab, der ein Pensionär der Pariser Oper, ein Liebling des Publikums, ein Franzose, durch tausend Rücksichten gezwungen war, an

diesem Abende aufzutreten, um zur Verherrlichung des neuen Hauses beizutragen. Die Pariser zürnen aber nicht lange, und namentlich, wenn es sich um künstlerische Lieblinge handelt, schlägt der Born rasch in Spöttelerei und mehr oder minder gelungene Witze um. Faure, hieß es, ist auf die große Stiege, bekanntlich der prachtvollste und gelungenste Theil des Theaters, getritt. Und Cham, der bekannte Karrikaturist des Eharivari, brachte Faure als Hamlet im Momente, wo er am Haupteingang der neuen Oper den Degen zückt. „Ich allein will die Oper eröffnen“, ruft der Bariton. Ein Sergeant de Ville zuckt profaisch die Achseln: „Armer Hamlet, noch immer närrisch“, meint der Mann des Gefebes, und dem Scharfsinn des Publikums bleibt es überlassen zu urtheilen, ob dieser Ausdruck dem Prinzen von Dänemark oder dessen Interpreten zukommen soll. Deutungen sind ja wie Gedanken zollfrei.

Wie man über die Schwelle des Musiktempels trat, begann auch die Kritik; sie war in manchen Stücken nicht unberechtigt. Daß der Garderebentienst noch manches zu wünschen übrig ließ, daß den Logentierinnen die Centremarken fehlten und durch allerhand seltsame Abzeichen ersetzt werden mußten, will ich bloß pour memoire anführen, denn eben so wie seine vorzüglichen pensionnaires sich jeder Rücksicht für das Publikum im Allgemeinen entschlagen hatten, süßte sich auch der General-gewaltige Salanzier durchaus nicht veranlaßt, gegen das Galapublikum besondere Rücksichten an den Tag zu legen. Suchte man doch vergeblich auf der Stiege und in den Nebenräumen irgend ein festliches Abzeichen. Nun gut, wir ahnen, was Herr Salanzier entgegenen wird: er

wollte dem Effect der neuen Räume nicht Eintrag thun und das Gebäude in seiner ganzen prunkvollen Pracht dem Auge der Menge präsentiren. Meinetwegen. Das war aber kein Grund, mit der Beleuchtung so sparsam umzugehen. Der Lustre war allerdings mit seinen fünfshundert und etlichen Flammen angefüllt, auch eine Hälfte der um den Plafend im Kreise angebrachten Halbkugeln schützt je eine matt leuchtende Flamme. Aber das reichte nicht hin, und die richtige Harmonie mit der Vergoldung des Saales herzustellen. Hr. Gallanzier, der in seiner Sparbarkeit so gewaltig die Hände über den Kopf zusammen schlug, weil seiner Berechnung nach die Beleuchtungskosten das Doppelte von dem betragen, was sie in der Rue Drouot kosteten, wird nun, und sollten ihm dabei die Haare zu Berge stehen, den Kosten um eine gute Hälfte vermehren müssen, aufgenommen, er wollte es durchsetzen, daß alle Opern und Ballets „bei Nacht“ spielten, wo das Zwietsch in Saal und Halle durch die Gebote der gewissenhaften Inszenierung als gerechtfertigt erscheinen könnte. Es war seltsam! Draußen auf der Stiege glitzerten die Diamanten so hell und so rein, die Stickereien der Simarra des Ford Mayor's und seiner Ehrentafel hatten einen gewaltigen Effect erzeugt — drinnen aber suchte das Auge vergeblich nach Diamanten und Borduren. Fast war man zu der Frage versucht, ob denn aller Zierrath in den Garderoben deponirt wurde. Der Zierrath fehlte nicht, wohl aber das Licht, um denselben hervorzuheben. Viele Klagen wurden über diesen mißlichen Umstand laut, denn in der alten Oper (die Vergleiche drängten sich fast von selbst auf) gehörte der umergleichliche Diamantenschimmer, der aus den Reihen des Amphitheaters und der ersten Logen hervorleuchtete, zu den fast obligatorischen Reizen jeder eleganten Vorstellung. Und dieses Licht im Programm genügte, um die „alten Abentheueren“ gewaltig zu verstimmen. Aber diese Enttäuschung war nicht die einzige, welche ihrer harrte. Kaum hatte Hr. Delbevez den Kommandostab geschwungen, als man sofort merkte, wie sehr die wegen der Akustik geäußerten Bedenken gerechtfertigt waren. Nur gedämpft und abgeschwächt drangen die Töne hinaus zu den letzten Logenreihen, und im Orchester säuselten die Melodien beinahe wie zum Schlimmer wiegend. Aber über die Schwelle der Tapentthüren, welche die Couloirs von dem Zuschauerraume trennen, drang kein einziger Laut; man hörte darauf schwören, daß Hrn. Garnier vor allem die Besorgniß verschwebte, die Ruhe der Duvreuxs nicht zu stören und für die etwaigen Zuschauer, welchen es in den Logen zu heiß wird, einen recht stillen Promenadeort zu schaffen. Am allerungünstigsten trat dieser Umstand beim Vertrage des großen Chorals aus dem vierten Acte der Hugonotten hervor. Welch ein padendes Pfeffige, was für eine Mark und Wein durchdringende

Macht liegt in diesem Choral, wenn er dem darin wohnenden Geiste entsprechend ausgeführt wird! Auch der kaltblütigste Zuschauer kann von der hinreißenden Wichtigkeit nicht unberührt bleiben; diese gewaltigen Töne der Waffen segnenden Mönche zaubern wirklich mit unwiderstehlicher Energie das Gebilde der Schreckensthaten hervor, welche die geweihten Waffen vollbringen werden. So die Wirkung, wenn der Choral z. B. am Wiener Hofopertheater mit guter Besetzung gesungen wird. Dienstag Abends aber wurde der ganze Effect vertrießelt, das Ganze war matt, und diese einzige Nummer erzeugte nicht mehr Wirkung als irgend eine beliebige Konceptpiece. Und doch besitz (Gailhard, der Nebenkühler Faure's, eine kräftige Stimme, und doch waren die Chöre stark, ihre Einspielung ließ nichts zu wünschen übrig — aber der Raum eignete sich nicht für den Effect. Die Sabini's waren schier verzweifelt, die Mangelhaftigkeit der Orchestration läßt sich am Ende fortritzen, es wird genügen, den Sädel noch weiter aufzuthun und die Schaar der Exekutanten zu vermehren. Aber um die menschliche Stimme besser zu genießen, um die hohle Verschwendung der goldenen Triller einer Krauß oder einer Rislon, wovon die Hälfte an den Füßen der Dekorationen hängen bleibt, hintanzuhalten, wo ist dafür die Kemeur? Hr. Garnier, dem im Foyer die Abkenneten die liebe Noth sagten, schüttelte bedenklich das Haupt und schloß mit der fin de non recevoir: „Ja, für die Herstellung der Akustik ist die Kunst noch sehr unermüdend!“, eine Ausrufe, welche bei den anderswo vorliegenden Leistungen schwerlich als vollgiltig angenommen werden dürfte. Dieser bitteren Enttäuschung in Betreff der musikalischen Eigenschaften des Hauses ist es vielleicht zu verdanken, daß die Stimmung des Publikums eine für Paris äußerst kühl war. Anfangs wagte Niemand zu applaudiren, weil er fürchtete, für einen Bestandtheil der Claque gehalten zu werden. Die offizielle Welt hält es außerdem hier zu Lande für eine gräßliche Anstandverletzung, ihren Beifall durch Händeklatschen kund zu geben. Fast schien sich ein jeder den Ford Mayor zum Vorbilde zu nehmen, der mit unerbrüchlichem Phlegma in seiner Loge da saß, wie eine steinerne Karyatide, ohne auch eine einzige Miene zu verzieren. Fräulein Krauß gelang es, das Eis ein wenig zu schmelzen.

Wahrhafte, unbeschränkte Begeisterung erregte das Ballet am Schluß. Hier werden sich stets die grandiosen Raumverhältnisse und die Entwicklung der Maschinieren glänzend bewähren. Ueberhaupt wird die neue Oper in Bezug auf mise en scene einzig dastehen. Es war recht klug, von diesem Standpunkte aus den ersten Akt der „Jüdin“ zu wählen, wo der berühmte aus 4—500 Statisten zusammengesetzte Umgang stattfindet. Während in der Rue Drouot die Gruppen

und Persönlichkeiten sich zu einem Knäuel zusammenwalzen mußten, bewegt sich hier alles frei und ungehindert wie auf offener Straße. Die historische Aehnlichkeit war eine täuschende, als Kaiser Sigmund mit den Kurfürsten auf vom Kopf bis zu den Füßen in kostbares Tuch gebüllten Pferden über den Platz ritt. Vielleicht war das Schauspiel ein wenig — Circus, aber es gefiel, namentlich da auf die Kostüme selbst der letzten Statisten die größte Sorgfalt verwendet wurde. Auch die Dekorationen lassen nichts zu wünschen übrig.

Draußen hatte die Menge bis ein Uhr Nachts geduldig angehärrt; die Nacht ist hell, die Luft mild und die illuminierte Fronte der am Esd der rue de la paix stehenden Häuser erinnert an die fernhaften Beleuchtungen des 15. August. Ueber die große marmorne Treppe schreiten die Zuschauer bunt durcheinander, Deputirte, Mitglieder des diplomatischen Corps, Minister (die Tags darauf keine mehr waren), Künstler, Schauspieler, Journalisten u. s. w. Mit Mühe gelingt es, dem Cortège des Lord Mayor's eine Bahn zu brechen, damit Sr. Gnaden den aus der Zeit Karl's II. herrührenden Wagen besteigen, während die vier Herolde eine Jagdharie in die Nacht hineinblasen. Kurassiere mit Fackeln sprengen um die Kutsche, welche von zwei andern gefolgt dem Hôtel Bristol zusteuert, wo sich das Absteigequartier des englischen Bürgermeisters befindet. Mac Mahon war ebenfalls bis zum Schusse geblieben und verließ das Haus erst, nachdem er Hrn. Garnier das Offizierskreuz der Ehrenlegion eingehändigt. Hr. Halanjer aber durfte mit traurigem Blicke sein jungfräuliches Knepploch betrachten.

Paris, 7. Januar 1875.

Vaul d'Adrest.

Korrespondenz.

London, 1. Januar 1875.

Seit einigen Jahren macht sich in London eine zunehmende Neigung bemerkbar, auch im Winter eine Kunst-Saison zu schaffen, welche, obwohl sie nicht von der Bedeutung der Hauptsaisonen im Mai, Juni und Juli ist, doch immerhin eigenen Reiz hat.

So sind denn gegenwärtig nicht weniger als sieben Ausstellungen für moderne Gemälde eröffnet, mit einem Bestande von mehr als 2000 Kunstwerken, von denen ungefähr die eine Hälfte auf englische, die andere auf continentale Erzeugnisse kommt. Die lange Reihe von Kunst-Auktionen beweist außerdem, daß hier fortwährend Geld für Anläufe von Kunstwerken flüssig ist; London fährt in der That fort, auch in dieser verhältnißmäßig letzten Jahreszeit ein Welt-Kunstmarkt zu sein.

Das Gemälde, welches in letzter Zeit am meisten

Auffsehen erregt hat, ist die „Katharina Cornaro“ von Makart. Gegen die Kunstweise dieses Malers, die hinlänglich bekannt ist, ist auch hier der Vorwurf erhoben, daß sein Stil eine Nachahmung des Paolo Veronese sei, daß der Formgebung das Studium fehle, daß die Ausführung Flüchtigkeit und Mangel an Sorgfalt zeige, daß die Gesamtwirkung den unangenehmen Beigeschmack des Theatralischen habe. Aehnliche Vorwürfe werden gegen die figürlichen Kompositionen erhoben, mit denen Gustav Doré die von ihm selbst in London begründete Galerie besetzt. Diese Galerie ist jetzt das ganze Jahr über offen, und keine einzige Kunstausstellung ist so überfüllt von Besuchern, deren Eintrittsgeld natürlich dem Künstler einen schönen Gewinn einträgt; indes werden die Gemälde lieber betrachtet als gekauft, da sie für englische Käufer viel zu umfangreich sind. Die gegenwärtig ausgestellten Hauptwerke sind: „Christus treibt die Verkäufer aus“, „Christliche Märtyrer“, „Der Traum des Weibes von Pilatus“, „Die Ermordung der unschuldigen Kinder“, „Die Kreuzabnahme“. Doré's Landschaften werden von englischen Kunstkennern mehr bewundert als seine figürlichen Kompositionen, sein Vortrag hat eine Breite, eine Kraft, die einen entscheidenden Gegensatz bildet zu der kleinlichen Behandlungsweise der englischen „Präraffaeliten“, zum Doré ist in London populärer als in Paris, er übt auf das englische Publikum einen gewaltigen Eindruck, da er einen Reichthum der Phantasie und eine Größe der Leidenschaft aufzuweisen hat, welche man englischen Künstlern nicht nachrühmen kann. — Fortuny's frühzeitiger Tod ist auch in Londoner Zeitschriften tief beklagt worden; dem ersten Augenblick an, wo er auf englischen Ausstellungen erschien, erregte seine Geschicklichkeit, die nahezu an Kühnheit streift, seine sich bis zur Bravour steigende sichere Hand allgemeine Bewunderung. London hat bisher zu wenig von des Malers glänzenden Impromptu's gesehen, aber kurz nach seinem Tode ist hier eine seiner charakteristischsten Kompositionen, „Der Kunstkenner“ zur Ausstellung gelangt. — Die jüngste kunsthändlerische Speculation in Hinsicht auf continentale Gemälde ist die Eröffnung der „New Flemish Gallery“ unter Leitung der Herren Verard. Die Sammlung besteht aus nahezu dreihundert Stücken der flandrischen, französischen, holländischen, deutschen, spanischen und italienischen Schulen; der größere Theil derselben hat schon früher im Pariser „Salon“ und auf den Ausstellungen in Deutschland und Belgien figurirt. — Seit dem letzten Kriege sind viel mehr Bilder vom Continent nach London gekommen als ehemals. Künstler, die von Paris vertrieben waren, suchten Zuflucht in England, und Kunsthändler, deren Geschäfte zu Grunde gegangen waren, haben seitdem hier ihre Läden und Galerien eingerichtet.

Die hauptsächlichsten englischen Künstler sparen gegenwärtig ihre Kräfte für die nächste akademische Ausstellung im Mai, indess enthalten die Ausstellungen, namentlich diejenige des „Instituto of painters in water-colours“ einen hübschen Procentsatz von erwähnenswerthen Arbeiten. Seit acht oder neun Wintern hat sich die Gewohnheit ausgebildet, daß in den beiden Galerien der Aquarellmaler-Gesellschaftens Skizzen und Studien vorgeführt wurden; nunmehr ist es zu beklagen, daß völlig ausgeführte Gemälde das Uebergewicht erhalten haben. In der That scheint das Skizziren in dem hergebrachten Sinne des Wortes eine im Erlöschen begriffene Kunst zu sein, und die den alten Meistern so geläufige Praxis, vorbereitende Studien für complicirte Kompositionen zu machen, lemmt mehr und mehr außer Uebung. Englische Künstler, welche selten unempfindlich sind für den „nervus rorum“, finden immer mehr, daß sie die besten Preise für vollständig ausgeführte Gemälde erzielen. Eine der geschicktesten Skizzen rührt von Miss Thompson her und stellt eine Figur aus dem Gemälde dar: „Das zehnte bengalische Lancier-Regiment beim Zelt-Ausschlagen.“ Diese Dame führte, was wir hier bemerken wollen, bei der letzten akademischen Ausstellung in London einen „coup de force“ an; sie war damals verhältnißmäßig unbekannt, jetzt hat sie mehr Aufträge, als sie ausführen kann, und ihre Preise sind auf mehr als das Vierfache gestiegen. Ihr Erfolg, der kaum seines Gleichen hat, ist wohl begründet in dem fleißigen Studium, namentlich versteht sie sich auf die Zeichnung von Pferden und Selbsten; sie hat sich hauptsächlich an den französischen Schlachtenmalern herangebildet. — Unter den Neuigkeiten des Instituts sind die Originalskizzen von Tenniel für die im „Punch“ veröffentlichten Zeichnungen zu erwähnen; derartige satirische Darstellungen, welche an die Tagesereignisse anknüpfen, finden selten ihren Weg zu Ausstellungen. Tenniel hat den bei Karrikatur-Zeichnern sehr seltenen Vorzug der Kenntniß des menschlichen Körpers, der Meisterhaftigkeit in der Behandlung der Draperie und der Abrundung der Komposition. Im Ganzen genommen kann diese Kunstart, wie man sie in den Londoner Witzblättern sieht, bei einem Vergleiche mit den illustrierten Blättern anderer Länder nur gewinnen.

Einiges Aufsehen erregte vor Kurzem die Entdeckung der Fälschung von vier Landschaften von John Linnell, dessen Werte hoch im Preise stehen. Der Angabe nach sollten sie in den Jahren 1870—72 gemalt sein. Es sind „Der Gebirgskäfer“, „Der Holzwagen“, „Der flöte blasende Hirr“ und „Der Fischer“. Als diese Bilder, welche neulich von bekannten Händlern zu hohen Preisen für Originals verkauft wurden, dem Künstler selbst zu Gesicht kamen, erklärte dieser, daß dieselben untergeschoben — und seine Namensbezeichnung

gefälscht sei. Londoner Zeitungen brachten eine Anzeige mit der Ueberschrift: „100 Pfund Belohnung — Gefälschte moderne Gemälde“. In derselben macht Herr Edward J. White, der ein Hauptkäufer und Liebhaber von Linnell's neueren Gemälden ist und deshalb ein großes Interesse daran hat, die Integrität derselben aufrecht zu erhalten, bekannt, daß er für sein Theil 50 Pfund, und ein anderer, der das Opfer jener Betrügerei geworden, ebenfalls demjenigen 50 Pfund Belohnung gewähren werde, welcher den Fälscher von Linnell's Namensunterschrift nachzuweisen im Stande sei. Einige ähnliche Fälle dieser Art sind schon früher einmal vorgekommen; eine fälschlich als Turner bezeichnete Landschaft wurde vor wenigen Jahren auf der Royal Academy als Original ausgestellt, der Fälscher wurde entdeckt und lebt noch heute. Schon seit langer Zeit besteht eine unehrenhafte Verbindung zwischen Händlern und Malern, in Folge deren gefälschte englische Gemälde zu hohen Preisen in's Publikum gebracht wurden.

In den „Times“ erhob Mr. Ferguson bittere Klage über die theilweise Zerstörung, welche das große Gemälde von Paolo Veronese „die Hochzeit zu Kana“ im Louvre durch eine barbarische Reinigungsprocedur erlitten hätte. Da der Einfender als ein sehr gewissenhafter Beobachter bekannt und zudem Mitglied der Akademie ist, so fand seine Angabe allgemein Glauben. Bald darauf erschien jedoch in den „Times“ eine offizielle Entgegnung aus Paris mit der bestimmten Versicherung, daß das Gemälde seit vielen Jahren nicht angetührt sei. Der Werth dieser Versicherung ist zweifelhaft, um so mehr, als ein erfahrener englischer Bildhauer, welcher gerade aus Paris kommt, den ruinösen Zustand des Gemäldes bestätigt. Die Thatsache scheint festzustehen, daß während der Belagerung von Paris die Leinwand aus dem Rahmen genommen, aufgerollt und in Sicherheit gebracht war; möglicherweise ist sie bei dieser Gelegenheit beschädigt worden.

Einer Anzeige zufolge wird die bisher der Öffentlichkeit vorenthaltene Korrespondenz des Michel Angelo gleichzeitig mit einer Biographie desselben in englischer, deutscher und französischer Uebersetzung erscheinen. Das italienische Original von der Hand des Signor Gotti, Direktors der Uffizien, war im letzten Sommer soweit vorgeschritten, daß ich bereits einige Auszüge haben sehen konnte. Aus London war dem Verfasser eine Abschrift von den im britischen Museum aufbewahrten wichtigen Briefen Michel Angelo's zugestellt. Von viel größerer Bedeutung indessen sind die beiden Bände mit Briefen in der „Casa Buonarroti“, deren Benutzung Hermann Grimm verweigert worden ist. Diese Briefe wurden mit der Absicht zurückgehalten, um sie bei der bevorstehenden Gedächtnisfeier Michel Angelo's in Florenz zu veröffentlichen, bei welcher Gelegenheit, wenn

nicht früher, die englische Ausgabe unter der Leitung von Charles Heath Wilson bei Blackwood in Edinburgh erscheinen wird. Man hat mir gesagt, daß diese Briefe und andere autographische Daten die Mittel gewähren würden, um das Leben Michelangelo's von der Stunde an, wo er schreiben gelernt, Monat für Monat bis zu seinem Tode verfolgen zu können.

Die Arundel society, welche seit vielen Jahren so Manches zur Verbreitung der Kenntniß der Meisterwerke, insbesondere der Fresko-Malereien Italiens gethan, hat den Beschluß gefaßt, chromolithographische Facsimile-Reproduktionen von sechs oder mehr Freskobildern in S. Francesco zu Assisi, die man dem Cimabue zuschreibt, ausführen zu lassen. Diese Fresken wurden in neuerer Zeit, seit ich sie im letzten Sommer gesehen, unter Leitung des Herrn Cavalcafellu einer verständigen Restauration unterworfen. Es ist bedauerlich, daß diese Maßregel nicht schon ein Jahrhundert früher ergriffen ist, da dann ein weit größerer Theil dieser unschätzbaren Werke hätte erhalten werden können; jetzt sind die Fresken zur Hälfte zerstört. Die Restaurationenmäßigen regeln, welche lediglich darauf hingingen, den ferneren Verfall zu verhindern, bestehen erstens in einer Firnirung der Malerei, wo sie von der Wand abzubröckeln droht, vermittelst einer klebrigen Flüssigkeit, und zweitens in der Entfernung der zerstörten Theile der Wand und Ersatz derselben durch einen festen Mörtel. Die Arundel Society wird den Maler Kaiser beauftragen, die Fresken in ihrem gegenwärtigen Zustande in Aquarellfarben zu kopiren. Derselbe Künstler hat kürzlich die Kopien der Fresken Giotto's in derselben Kirche für die Gesellschaft vollendet.

J. Beavington Atkinson.

Frankfurt a. Main, Anfangs Januar 1875.

V Wieber hat das Städtische Institut eine neue Erweiterung zu verzeichnen, und wieder ist es ein bedeutendes Werk: eine in vorzüglicher Erhaltung sich darstellende treffliche Landschaft Jan Brueghel's, des sogenannten Sammt- oder Blumenbreughel, mit der bei ihm beliebteste Darstellung des Paradieses und mit der Erschaffung der Eva durch Gott-Vater als Staffage. In starker Hervorhebung zeigen sich im Vordergrunde Thiere des Paradieses: Strauß, Hofs, Fohlenpaar, Pfauen-, Trutbahn-, Affenpaar nebst allerlei anderem Vieh. Nach rechts treten in leuchtenden Farben blühende Blumen hervor, aus denen sich ganz rechts im Vordergrunde der verhängnißvolle Apfelbaum erhebt. Von seinem dunklen Laube aus staut sich nun nach links hin in immer weitere Ferne der Orinnton des Vites, das Grün, mehr und mehr ab, bis es links in weit zurücktretendem Hintergrund allmählich in das ferne Blau der Gebirge und

das durch lichte Wolken unterbrochene Himmelsblau übergeht, aber nicht in stetem, gleichmäßigem Fortgang, sondern in lieblichem Auf- und Niederwogen der Höhen. Zunächst tritt der Wald in einer Lichtung zurück, in welcher auf einem Hügel Adam schläft. Gott-Vater beugt sich gegen ihn und aus der Seite des ersten Menschen ragt Eva weit genug hervor, um ihrer ersten Empfindung, der dankerfüllten Anbetung ihres Schöpfers, in der Haltung der Hände Ausdruck zu geben. Nun tritt ein dunkler Baumstamm wieder etwas nach vorne, dann aber öffnet sich die weite Gegend, bis sie im Gebirge und im Horizont ihren Abschluß findet. Wie um recht deutlich zu zeigen, daß ihm Licht- und Farbenwirkung die Hauptsache ist, schließt der Künstler den linken Vordergrund mit einem blätterlosen, kahlen Baum — hätte er sich doch durch neu eintretendes energisches Grün die wohlberechnete Wirkung des Farbenguges verdröben, während nun der in der dunklen Färbung mit dem langen Straußenhals harmonisierende Baumstamm, zu der als belebendes Element das bunte Gefieder der auf den Zweigen sitzenden Vögel tritt, einen trefflichen Abschluß gewährt. Daß die technische Ausführung eine vorzügliche ist, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung.

Von neuen Werken sei hier ein Bild Schöffers erwähnt, eines früheren Schülers unseres Institutes. „Noth in Noth“ ist es betitelt und führt uns in das Amtszimmer eines ländlichen Rechtskundigen, der an seinem mit Büchern in Schweinsleder und mit Schreibereien angefüllten Tische sitzt, den Rücken nach dem Fenster, durch dessen geschlossenen Laden die heiße Sommer Sonne dennoch golden schimmert. Im Gegensatz zu dem so bewirkten Hell Dunkel wird die mit ergebungsvoll gefalteten Händen dastehende Frau von einem durch die nur ganz wenig zurückgeschlagene Gardine durchbrechenden vollen Lichtstrahl erhellt, von dem man nur wünschen möchte, daß er als Hoffnungstrahl das kummererfüllte Herz der Rathsuchenden ebenso erleuchten möchte, wie er uns die granddurchsichtige Stirne sehen läßt. Aber wenn auch des Rathgebers Blick bei allem Ernste mitleidsvoll auf der in ihren Kummer verfunkenen Bedrängten ruht — der jezt zusammengepreßte Mund läßt nicht hoffen, daß er sich zu einem hoffnungreichen Worte öffnen kann. So sitzen beide ruhig, schweigend. Es ist einer jener Momente, die eintreten, wenn alle Möglichkeiten wieder und wieder erwogen sind und kein Ausweg sich darbieten will: da schweigt man endlich still und versinkt in dumpfes Hinbrüten, und trotz der ununterstehenden Uhr, die nun allein das Wort führt, wollen die Augenblicke nicht von der Stelle. Und eine solche Stimmung zeigt uns das Bild, das sich durch den Mangel irgend eines Hinweises auf die individuelle Gestaltung der Noth nicht tragisch anspitzen kann, sondern

bei der Schilderung einer allgemein gültigen Situation sich nicht über die Bedeutung des Genrebildes erhebt. Dafür aber will die in halber Lebensgröße gehaltene Ausführung nicht recht passen. Ein kleinerer Maßstab wäre der geringeren Bedeutung, welche eine nicht vollständig individualisirte Situation mit ihren uns unbekannt bleibenden Beziehungen der Personen und Gründen der dargestellten Lage für unser Herz hat, sicherlich entsprechender gewesen. Besonders rühmen müssen wir dagegen die Bravour in der Beherrschung des Lichtes und die treffliche Technik der Malerei bis in die kleinsten Details, welche das Bild zu einem interessanten und wirkungsvollen machen.

Noch sei einer im Auftrage des Städel'schen Institutes von dem Bildhauer von Nordheim angefertigten Marmorbüste gedacht. Sie soll dem 1869 verstorbenen Eduard Schmidt von der Launitz ein ehrendes Gedächtniß in den Räumen bewahren, in denen der geistvolle Künstler, dem, wie wenig seines Faches, literarische und anatomische Kenntnisse vereint mit der Gabe des Vertrages zu eigen waren, seine Schüler so oft um sich versammelt hat. v. Nordheim hat sich seiner Aufgabe mit liebevollem Eindringen in den Charakter des Verstorbenen hingegeben und so ein Werk geschaffen, das Beiden Ehre macht.

Kunsliteratur.

Illustrirtes Bauteikon, herausgegeben von Laurath Dr. D. Mothes, Architekt. Leipzig, Otto Spamer. 1872 u. ff.

Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig, Otto Spamer. 1873 u. ff.

Diese beiden, in demselben rührigen Verlage erscheinenden, einander ergänzende Ziele verfolgenden Werke mögen umso mehr hier vereint empfohlen werden, als sie ja auch in dem einen der Verfasser den gemeinschaftlichen Urheber und Mitarbeiter aufzuweisen haben. Auch die ängere Entscheidung knüpft sie aneinander. Als das rühmlichst bekannte Mothes'sche Bauteikon seinen Weg zum dritten Male antreten sollte, ergab sich das Bedürfniß, die speziell auf das Bauwesen bezüglichen Artikel zu vermehren und namentlich unter die bekannten und bewährten Regeln, Hilfsmittel, Vorschriften u. s. w. auch möglichst viele erst in neuester Zeit aufgefundenen Verfahren, Konstruktionsweisen u. dergl. anzunehmen. Denn nur auf diese Weise konnte das Buch nicht nur dem Fachmann gegenüber, der eine übersichtliche Zusammenstellung des Zusammengehörigen behufs raschen Ueberblicks bedarf, seiner Aufgabe genügen, sondern vorzugsweise auch dem Laien den Leitfaden an die Hand

geben, der ihm zum Verständniß fertiger und werdender Bauten nothwendig ist und dessen Verlagen in dem einen Fall mangelnde Erkenntniß, im andern aber materielle Nachtheile zur Folge hätte. Diese reichere Herbeiziehung der in's Baufach gehörigen Notizen ließ jedoch die früher gegebenen Artikel über Gegenstände aus den der Architektur verwandten Disciplinen als zwar willkommen, aber dem nächsten Zwecke des Buches gegenüber doch als Ueberlastung sich fühlbar machende Beigabe erscheinen, und man entschloß sich daher, diese Artikel, für welche eine Bervollständigung gleichfalls wünschenswerth erschien, zum Grundstock eines besondern Werkes zu machen, dessen reiche Entwicklung zeigt, wie nothwendig eine Zusammenfassung des Wissenswürdigsten gerade auf diesem Gebiete war. Und wie sollte auch der lästigen Halbweisheit, welche nicht nur für die Umgebung, sondern auch für den Verfasser selbst peinlich genug ist, ein wirksameres Damm gesetzt, wie den vielen von wirklichem Interesse Erfüllten und ernstlich Strebenden eine bessere Handhabe geboten werden als durch ein solches Werk, das dem tiefer Eingedrungenen so manchen nützlichen Wink, dem die mündliche Frage aus falscher Scham oft schwächtern vermeidenden Liebhaber in einfachen und verständlichen Fragen die treffende Lösung giebt? In sehr anerkennender Weise ist das Gebiet auch auf die mittelalterliche und Renaissance-Archäologie ausgedehnt worden, womit Epochen berührt werden, die der großen Zahl der Mitglieder unserer Alterthumsvereine meist weit näher liegen als die klassische Archäologie, welche allzueng mit dem Studium der alten Sprachen ver wachsen ist. Und gerade aus diesen Liebhaberkreisen ist schon manche gute Notiz gekommen, welche die Kunstwissenschaft trefflich verwerten konnte. So werden also auch die Freunde der Heraldik, der Ikonographie, der Epigraphik, der Kostüm-, Waffen- und Geräthkunde hier ihre Rechnung finden. Hoffen wir daher, daß diese beiden sich ergänzenden Werke ihren guten Fortgang nehmen und den Beifall finden werden, den die uns vorliegenden Vorkerungen voraussehen lassen. Es wird uns freuen, bald von einer Vollendung der Werke berichten zu können.

V. V.

Nekrolog.

B. Friedrich Busch, Genremaler in Düsseldorf, starb zuletzt den 6. Januar 1875. Er war 1809 in Düsseldorf geboren, besuchte die dortige Akademie von 1822–36 und machte hübsche und anspruchsvolle Bilder, von denen besonders die Spinnerin, der Jäger und sein Lieben, das betriete Mädchen am Brunnen und ähnliche einfache Darstellungen beifällig aufgenommen wurden. In den letzten Jahren stellte er nur wenig aus, so daß er den jüngeren Düsseldorfern Künstler fast unbekannt war, namentlich da er auch ein ziemlich abgelebtes Leben führte. Er war unweidmüthig und hinterläßt den Ruf eines admiungswürdigen Charakters.

H. Julius Hübner, Genremaler in Düsseldorf, starb daselbst am Lybbus den 30. December 1874 im Alter von 32 Jahren. Er war der zweite Sohn des räumlich bekannten Malers, Professors Karl Hübner, dem er auch seine künstlerische Ausbildung verdankte. Seine ganze Darstellungsweise ließ sich deutlich erkennen. Er malte Bilder von früher lebendiger Auffassung und einem mitunter höchst wirksamen Humor und welche bei längerem Schaffen gewiß noch achtungswürdige Erfolge erlangen haben. Auch als Konzertorganist leistete Julius Hübner Thätiges. Seine langwellige Bassstimme gewann ihm in größern und kleinern Kreisen den wärmsten Erfolg. Die beiden letzten Festtage hatte er als Lautenbesitzer mitgemacht, wodurch seine künstlerische Thätigkeit längere Zeit unterbrochen war. Er war verheiratet mit einer Tochter des bekannten Volks- und Jugendbuchstellers Wilhelm Herchenbach und entfernte sich allmählig von der Welt.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus Nürnberg melden vorige Mütter: „Die zum Vollen talentvollere deutscher Künstler erzielte „Deutsche Kunstausstellung“ erstreckt sich allmählig auf Unterpfalz. In der Stadt selbst hebt sich die Zahl der Mitglieder, welche sich zu jährlichen Beiträgen verpflichten, fortwährend; namhafte Spenden sind von einzelnen Mitbürgern, namentlich von Herrn Reichardt Dr. v. Graener-Kiet, Fabrikbesitzer Zellner, Fabrikbesitzer Falk, übergeben worden. Von den auswärts in erteilender Weise zustehenden Gaben ermahnen wir eine Spende des Kaisers im Betrage von 500 Gulden; außerdem haben größter Summen der Herzog von Altenburg, Fürstin Hohenlohe-Wingenstein etc. überreicht.“

Personalnachrichten.

H. B. Auszeichnungen. Professor Wilhelm Sohn und die Landeshauptmänner Merz u. Witter und Muntze wurden von der k. k. Akademie der Künste zu Stockholm zu Ehrenmitgliedern ernannt. Die beiden letztgenannten Künstler wurden auch zu k. k. österr. Schwedischen Hofmalern ernannt. Muntze erhielt außerdem von der Akademie in Amsterd. die Ernennung zum Mitgliede.

Sammlungen und Ausstellungen.

Neue Verordnungen für den „Salon.“ Dem Art universel schreibt man aus Paris: Das „Journal officiel“ hat heute die Verordnungen für die akademische Kunstausstellung, welche am 1. Mai d. J. geöffnet und am 20. Juni geschlossen wird, veröffentlicht. Es ist in denselben eine wichtige Veränderung in der Art und Weise der Zusammenfügung der Jury bemerkbar. Bekanntlich wurde seit zehn Jahren diese Jury zu drei Theilen durch directe Wahl von Seiten derjenigen künstlerischen Mitglieder des Instituts gebildet, die entweder mit dem Kreuz der Legionen oder mit irgend einer Preismedaille oder dem römischen Preise bedacht waren. Dagegen sind die neuen Bestimmungen folgende: Diejenigen Künstlermitglieder des Instituts, welche mit einer Medaille oder dem großen römischen Preise bedacht sind, werden aufgeführt zu wählen: 45 Maler für die Abteilung „Malerei“, 27 Bildhauer und Stempelschneider für die Abteilung „Skulptur“, 18 Architekten, 18 Kupferstecher und 6 Lithographen. Von diesen 114 Künstlern werden 15 Maler, 9 Bildhauer, 6 Architekten, 6 Kupferstecher und 2 Lithographen ausgewählt, die dann in die Jury eintreten. Einer jeden dieser Abteilungen der Jury wird eine Anzahl Mitglieder durch ministerielle Ernennung zugeheilt, und zwar 5 für die Malerei, 3 für Skulptur, 2 für Architektur, 3 für Kupferstecher und Lithographen. Die erwähnte Bestimmung durch das Votum ist aus der bei den Kunstausstellungen an der Ecole des Beaux-Arts geträglichen Praxis hervorgegangen. Jeder Künstler kann zur Ausstellung auch mehr als drei Werke aus jedem einzelnen der zugelassenen Kunstfächer einbringen. Die Kunstwerke müssen vom 8. bis 10. 18. März, von 10–11 Uhr, und am 18. März bis Abends 6 Uhr abgehieft werden. Die Jury ist bevollmächtigt, diejenigen Künstler, welche sie einer Auszeichnung für würdig er-

achtet, namhaft zu machen. Die für Malerei fungirenden Preisrichter haben unter den Ausstellern ihrer Abtheilung einen Vater unter 32 Jahren zu bezeichnen, den sie auf Grund der von ihm ausgefertigten Werke des dreißigjährigen italienischen Preiswettbewerbs würdig finden. Dem durch die Jury gewählten Preisrichtern werden für jedes Jahr seines Auftrages in Italien 4000 Franken bewilligt. Während desselben muß er die in dem Erlaß vom 16. Mai festgestellten Bedingungen erfüllen. Zwei Ehrenpreise von je 4000 Franken können den Einleitern der zwei hervorragendsten Werke des Salons zufließen werden. Ein besonderes Komité wird diese beiden Werke bestimmen. Dieses Komité, in welchem der Direktor der bildenden Künste das Präsidium führt, wird aus den vier Abtheilungs-Präsidenten oder im Fall ihrer Verhinderung aus den betreffenden Vicepräsidenten und zwei Mitgliedern aus jeder Abtheilung gewählt. Diese letzteren werden durch das Votum bestimmt, wobei jedoch jede Abtheilung für sich loth, und zwar an dem Tage, an welchem das Komité zur Bestimmung der der Ehrenpreise würdigen Werke ernannt werden wird. Im Ansatze an die Preisvertheilung hat der Direktor der bildenden Künste die Bewerbsfähigkeit des oder der preisgekrönten Werke durch den Stich anzuordnen. Die Ausstellung wird täglich geöffnet sein. Freier Eintritt wird am Donnerstag und am Sonntag stattfinden, an den übrigen Tagen aber ein Eintrittsgeld von 1 Franc für die Person erhoben. Mit diesem Erlaße veröffentlichte der Marquis de Chennevières einen Erlaß an den Unterrichtsminister, demzufolge die obigen Bestimmungen nur als vorläufige zu betrachten sind und erst am 15. Januar, sofern die Künstler sich bis dahin nicht als National-Akademie französischer Künstler, gemäß der am 11. Januar vorigen Jahres an sie ergangenen Anforderung, konstituiert haben, in Kraft und Geltung treten.

Vermischte Nachrichten.

R. H. Nürnberg. Als durch die Zeitungen bekannt wurde, daß das Banthaus Veedel & Werfel in Nürnberg seine Zahlungen eingestellt habe, dachten die hiesigen Kunstfreunde sogleich an den in diesem Hause aufbewahrten, prächtvollen Tafelausschlag von vergoldetem Silber, das Hauptwerk des bedeutenden Nürnberger Goldschmieds, Benzel Jamnitzer. Man erinnert sich an die sehr hohen Gebote, welche schon früher dafür gemacht worden waren, und dachtet, ob es möglich sein würde, denselben Nürnberg zu erbitten, insbesondere ob das Germanische Museum in dem Stand gesetzt werden könne, denselben zu erwerben. Es kamen auch bald Antiquitätenhändler aus München, Frankfurt, Wien etc., um ihn zu kaufen. Mühseliger Weise mußten sie alle unermüdeter Sache wieder heimziehen, denn dieser Tafelausschlag ist mit vielen andern wertvollen Gegenständen, beleuchteten Gemälden, Kupferstichen und Holzschneitten, darunter gegen 300 Blatt von Dürer, und Bayers's Formschneidung, Büchern, gegen 1700 Manuskripten, darunter ein Oeuvr von A. Dürer, unveräußerliches Eigenthum einer Würzburger Familienstiftung. Der Verwaltungsrath dieser Stiftung aber bestimmte, in Uebereinstimmung mit dem Directorium des Germanischen Museums, daß der ganze Besitz der Stiftung nur in dem Germanischen Museum aufgestellt und daselbst, laut Bestimmung der Stiftungstatuten, dem gebildeten Publikum „zu Genuß und Betrachtung“ zugänglich gemacht werden soll. In Folge dessen ist nun vorerst Jamnitzer's Tafelausschlag in's Germanische Museum überführt worden und ist daselbst seit Anfang dieses Jahres für Jedermann zu sehen. Die Aufstellung der übrigen Gegenstände soll demnächst erfolgen, sobald ein besonderes Lotal dafür in den Räumen des Germanischen Museums bezugsfertig sein wird.

Aus Anlaß der Berliner akademischen Ausstellung v. J. wurden nachstehende Preise zuerkannt:

- I. Die große goldene Medaille für Kunst:
 - 1) dem Historienmaler Professor Fr. Adam in München;
 - 2) dem Historienmaler Alma Tadema in Antwerpen;
 - 3) dem Landschaftsmaler G. v. Champfleury in Brüssel.
- II. Die kleine goldene Medaille für Kunst:
 - 1) dem Historienmaler Fr. Dreger in München;
 - 2) dem Genremaler G. v. Schwann in Düsseldorf;
 - 3) dem Historienmaler G. Max in München;
 - 4) dem Genremaler

A. Schiler in München; 5) dem Genre-maler A. Schönn in Wien; 6) dem Bildhauer Igo Jannoni in Mailand; 7) dem Bildhauer G. Graef in Berlin; 8) dem Kupferstecher Professor Stang in Düsseldorf; 9) dem Genre-maler Professor E. Gussow in Karlsruhe; 10) dem Historienmaler Professor A. v. Berner in Berlin; 11) dem Tier- und Genre-maler D. Gehler in München.

Vandés-Krieger-Denkmal in Darmstadt. Die Namen der Urheber der von dem Freigeist durch lebende Anerkennung ausgezeichneten Konkurrenz-Modelle sind folgende:

1) Anton Karl Kumpf, Bildhauer in Frankfurt a. M., Verfasser des Modells: „Der Großh. Hess. Division zu Ehren.“ 2) Ludwig Tendler aus Wiesbaden, Bildhauer in Berlin, Verfasser des Modells: „An's Vaterland, an's theure, schließ dich an.“ 3) G. Graf in Koblenz a. T., Verfasser der Zeichnung: „Eintracht hält Wacht.“ 4) J. Keller, Lehrer an der Kunst-Industrie-Schule in Offenbach, Verfasser des Modells: „Dem Verdienste seine Krone.“ 5) H. Völz, Bildhauer in Karlsruhe, Verfasser des Modells: „An's Vaterland.“ 6) Edmund Hellmer, Bildhauer in Wien, Verfasser des

Modells: „der Vaterstadt.“ 7) F. Koblhagen und Söggen, Bildhauer in Karlsruhe, Verfasser des Modells: „Die Klinge gepaart mit Kraft u. i. m.“ 8) Heinrich Peyer, Bildhauer in Dresden, Verfasser des Modells: „Siegreicher Friede.“ 9) Syrius Gerle, Bildhauer in München, Verfasser des Modells: „Ehre den Tapferen.“ 10) G. Gerold, Bildhauer in Frankfurt a. M., Verfasser des Entwurfs: „Gaffia I.“ 11) Karl Echtermeier, Bildhauer in Dresden, Verfasser des Entwurfs: „An's Vaterland.“ 12) Christian Lehner, Bildhauer aus Göttingen, Verfasser des Entwurfs: „Gott mit uns.“ 13) Martin Paul Otto, Bildhauer aus Berlin, derzeit in Rom, Verfasser des Entwurfs: „per aspera ad astra.“

Der Verein Berliner Künstler veranstaltet eine Verloosung von Kunstwerken für den Bau eines für Ausstellungszweck bestimmten Künstlerhauses in Berlin. Der Gesamtvererb der Gewinne beträgt ca. 70,000 Thlr. Der Gesamtgegebenen Loose, 5000 Stück à 20 M., zusammen nur 53,333 Thlr. repräsentieren. Die Ziehung soll noch in den ersten Monaten d. J. stattfinden.

Inserate.

Durch F. B. Dittmar's Buchhandlung (A. Zucksehwerdt) in Weimar ist zu beziehen:

Genelli-Fries.

Nach Zeichnungen des Herrn Professor Friedrich Preller.

Photographirt von W. A. Stückrath.

22 Blatt in gr. Fol.

Mit erläuterndem Texte von Dr. Lionel von Donop.

In eleganter Leinwandmappe.

Preis 45 Mark.

Neue Photographien nach Zeichnungen des Herrn Professor FRIEDRICH PRELLER; in gr. Fol.:

Sündfluth.
Nymphentraub.
Arche Noah.

„Armen-Rath“ bei Eisenach.
Rebecca am Brunnen.

(37)

Preis des Blattes 3 Mark.

Der Vorstand und Ausschuß des Kunstvereins in Karlsruhe

hat beschlossen, nach dem Vorgange anderer Vereine beim Verkauf der im lokale Kunstvereins ausgestellten Kunstwerke durch Vermittelung des Vereins eine Gebühr zu Gunsten der Vereinskasse im Betrage von 3% des Kaufpreises, insbesondere zur Dedung des der Vereinskasse erscheidenden erheblichen Aufwandes für Verbesserung der Verpackung der zur Ausstellung kommenden Kunstwerke, zu erheben. Wir bringen dies hiermit zur Kenntniß der Beizetigten. (36)
Karlsruhe, den 8. Januar 1875. Der Vereinspräsident.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis December 1875 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einlegungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzuenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben. Die betreffenden Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einlegung ihrer Kunstwerke mit dem Entzuden eingeladen, vor Einlegung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Aufträge stellen zu wollen.
Regensburg, im December 1874. (25)

Im Namen der verbundenen Vereine:

Der Kunstverein Regensburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertshund & Fries in Leipzig.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8°. broch. 6 M., eleg. gebunden
7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Kleine Mythologie

der

Griechen und Römer,

unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten vorhandenen Kunstdenkmäler bearbeitet von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 63 Holzschnitten. br. 3 M.; fein geb. 4 M.

Die Ausstattung dieses Buches mit trefflichen Abbildungen, die auch dem Auge die Schönheit der Antike erschliessen, leih ihm einen unbedingten Vorzug vor anderen Publicationen gleicher Gattung. Jede Buchhandlung ist in Stand gesetzt, das Werk zur Ansicht vorzulegen und

ein Freizeemplar an Lehrer,

welche die Einführung belibien, zu verabfolgen. Bei Text und Bild ist darauf Rücksicht genommen, dass selbst der Einführung in Töchterschulen kein Bedenken entgegensteht.

Verlag von E. A. Seemann
in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. G. D. Höpff
(Witz, Uebersetzung. 25)
ob. an die Verlagsb. (Witz,
Kunstkr. 3)
zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gesparte Seite
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

29. Januar.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen fehlt der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Auf den Katakomben Rom. — Ankäufe für das Museum in Sigmaringen. I. — Personennachrichten von der Kunstschule zu Berlin. — Künstlerverein in Bremen. — Österreichischer Kunstverein: Gipsbergg. Gemaldegalerie in Schwern. — Archäologische Gesellschaft zu Berlin: Ausbesserung der Wandbilder bei Ubern; ein Pragerwerk der Renaissance: Kärntner; ein Danziger „Wesphäliger“; Araber; Ausbesserung der Berliner Rathhaus; Rom: ein Haus auf dem Quirinal; Michelangelo-Jubiläum; Kabinete S. Peter in Rom; der gezeichnete Stille. — Gedenkredenungen für den 24. Jahrgang. — Ein neuer Stich der kirchlichen Madonna; Unger's Kabinete nach Franz Hals; Monographie über S. Sabina. — Berichtigung. — Zitiertes.

Aus den Katakomben Roms.

Neben den im Auftrage des Staates vom Commendatore Noya betriebenen, gegenwärtig auf das Kosseseum concentrirten Ausgrabungen werden verartige Arbeiten in Rom noch von zwei anderen Kommissionen geleitet. Die eine ist von dem Municipium der Stadt eingesetzt und ist in dem Terrain ihrer Wirksamkeit ausschließlich auf die bislang unbewohnten südöstlichen, auf den Ausläufern des Viminal und Quirinal gelegenen Quartiere beschränkt. Doch haben die zum Behuf großartiger Neubauten dort angestellten Fundirungsarbeiten eine so bedeutende Anzahl Entdeckungen von archäologischem Werthe, sowohl in Bezug auf Topographie als auf bildende Kunst, zur Folge gehabt, daß die alle zwei Monate erscheinenden Publikationen dieser Kommission unbedingt zu den interessantesten in der neueren archäologischen Literatur zählen. Die andere ist die hiervon ganz unabhängig arbeitende, sogenannte Commissione di archeologia sacra. Im Beginne seines Pontificats von Pius IX. eingesetzt, wurden ihre Arbeiten durch die Ereignisse von 1870 keineswegs einer Beschränkung unterworfen. Aus den Finanzen der Curie nach wie vor ressortirend, sind ihre Mittel neuerdings durch ein Legat des im Sommer 1874 verstorbenen Monsignore de Merode noch um ein Bedeutendes erhöht worden. An ihrer Spitze steht der Generalvikar Cardinal Patrizi. Von den acht Mitgliedern der Kommission sind fünf geistliche Würdenträger, nämlich der Erzbischof von Nisibi, Lizzani, der Bischof von Perferio, Marinelli, der Secretär der Kongregation der Riten, Bartolini und die Monsignoren Amici und Pro-

sili. Hierzu kommen Professor Gio. Batt. de Rossi, allbekannt als der Verfasser der Roma sotterranea. Er ist der Herausgeber der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift: Bullettino di archeologia cristiana, welche in gediegener wissenschaftlicher Form die Resultate der Forschungen, neuerdings vorwiegend auf das Gebiet der Inschriften beschränkt, publicirt. Ferner sind noch zu nennen: der Jesuit Longiorgi, früher Director des seit 1870 geschlossenen Museum Kircherianum im Collegio Romano, und der Architect Fontana.

Der Kommission ist die Aufgabe gestellt, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von Vesio, Aringhi, Volpetti und Bottari umfassend begonnene Erforschung der Katakomben nach fast zweihundertjähriger Vernachlässigung wieder aufzunehmen. Alte Itinerarien und Martyrologien, die bis in das siebente Jahrhundert zurückreichen, machen mehr als achtzig in der römischen Campagna gelegene Katakomben namhaft. Dem unermüdeten Forschergeiste Vesio's war nicht einmal die Wiederentdeckung der Hälfte möglich. Gegenwärtig ist unsere Kenntniß auf etwa zwanzig Katakomben beschränkt, und in kaum zehn von diesen sind von der genannten Kommission Arbeiten in Angriff genommen worden. Fast ausschließlich hat dieselbe ihr Interesse der Kalixtuskatakomba an der Via Appia wegen der großen Anzahl der dort beigesetzten Bischöfe zugewandt. De Rossi's Roma sotterranea, jenes reich ausgestattete Werk, das die Grundlage der Publikationen von Rerhete, Allard und Strans bildet, beschäftigt sich einzig und allein mit dieser Katakomba. Den beiden bereits vorliegenden Bänden soll nächstens ein dritter, für den Druck bereits vorliegender, folgen. Es findet diese Beschränkung ihre Erklärung

in dem vorwiegend kirchlichen Interesse jener Schriften, in welchen die Verarbeitung des enormen Materials von Inschriften gegen das der kunsthistorischen Monumente in den Vordergrund tritt. Was aber diese betrifft, so nimmt zwar ohne Zweifel die Kalixtirkatakomba wegen des hohen Alters der Malereien in den fünf sogenannten Sakramentskrypten und in den Lucinakrypten einen hervorragenden Rang ein, steht aber doch an Bedeutung den in den Katakomben der Priscilla an der Via Salara und in den Katakomben der Domitilla an der Via Ardeatina erhaltenen Fresken bedeutend nach; und dies nicht allein wegen der besseren Ausführung derselben, sondern auch wegen des höheren Alters, welche sie in Anspruch zu nehmen haben. Denn während die ältesten Fresken in den Kalixtirkatakomben dem Ende des zweiten Jahrhunderts zuzuschreiben sind und schon mehr oder weniger die selben Formen des in der Folge völlig erstarrten symbolischen Bilderkreises vor Augen führen, treten uns in jenen beiden Darstellungen entgegen, welche einmal den Fluß der Ideenbewegung noch veranschaulichen, dann aber auch so direkt mit den heidnisch-klassischen Kunstformen sich berühren, daß nur einer genauen Untersuchung eine Feststellung darüber möglich ist, daß hier wirklich die heidnisch-antike Welt in den Dienst der christlichen Gedankenkreise gestellt ist. Ein Theil derselben wird ohne Bedenken in das Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung zu setzen sein.

Vor einem Decennium über der Domitillakatakomba begonnene Nachgrabungen förderten mehrere Säulen und Kapitälte in frühchristlichem Stile zu Tage, die auf die Anwesenheit einer Basilika schließen lassen. Die gleichzeitige Auffindung der Bischofskrypta in der Kalixtirkatakomba veranlaßten eine Suspendirung jener Nachforschungen. Erst im verfloßenen Winter legte man wieder Hand an's Werk und war dabei so glücklich, eine Katakombenbasilika von so bedeutenden Dimensionen, wie beispielsweise die älteste Anlage von San Lorenzo fuori le mura, zu Tage zu fördern. Die kunsthistorische Bedeutung dieser Entdeckung ist in dem Momente gelegen, daß hier die Art und Weise, in der man über Märtyrergäubern Basiliken anlegte, in ihrer Ursprünglichkeit gegeben ist. Nachdem diese nämlich über der baugeschichtlichen Entwickelung des St. Peterstombs und der Paulsbasilika vollständig vernichtet worden war und aus dem gegenwärtigen Zustande der Basiliken von S. Agnese und San Lorenzo nur mit Mühe sich rekonstruiren ließ, ist uns hier auf einmal die Lösung des Problems zum Geschenke gemacht. Der Dankbarkeit hierfür müssen wir freilich unser Bedauern über den entsetzlichen Ruin des Gebäudes zum Opfer bringen. Zwar sind die Umfassungsmauern bis zu einer beträchtlichen Höhe erhalten, aber von der inneren Aus schmückung ist nichts als einzelne Fragmente von Säulenschäften, Kapitälte,

Basen und wenige Marmorarkadophagen mit bildlichen Darstellungen wieder gefunden worden. Aus einem in der Apis gefundenen Inschriftenfragment ergibt sich, daß die Basilika nach der heiligen Petronella und nach den Heiligen Kreuz und Achilleus genannt war. Ihrer geschicht noch im siebenten Jahrhundert Erwähnung als eines Monuments, zu dem man auf einer großen Treppe hinabgelange. Als im Frühjahr 1874 die letzten Theile des Innenraums von Schutt befreit wurden, fanden sich im Atrium deutliche Spuren einer auf der linken Schmalseite desselben aufwärts führenden Treppenanlage, doch blieb die Fortsetzung derselben außerhalb der Umfassungsmauern unerfindlich. Dem Atrium gegenüber liegt in dem fast quadratischen dreißigfüßigen Innenraum die in großem Halbkreise konstruirte Apis. Unregelmäßiger Weise erfährt diese über die Linie ihres Abschchnittes hinaus auf der rechten Seite eine Fortsetzung in das Mittelschiff, welche sich nur aus einer Rücksichtnahme auf einen älteren kapellenartigen Bau erklärt, der hinter demselben gelegen, eine Fortsetzung des rechten Seitenschiffes bildet. Von hier ist der Zugang zu der Katakomba, die eben von ihrer völligen Verschüttung in diesen Theilen befreit wird. Hierbei hat sich eine zweite, in der Längsrichtung der Basilika hinaufführende Treppe gefunden. In ihrem unterirdischen Theile gewölbt, trägt sie noch Spuren düstiger ornamentaler Malerei. Zu beiden Seiten finden sich wenig geräumige Kryptenanlagen. In einer derselben, welche direkt hinter der Apis liegt, wurde am 23. Dezember 1874 an der Rückwand des Arkosolium die Entdeckung eines Freskos gemacht, das zu den werthvollsten unter den Jünglingen der letzten Jahre zu zählen ist. Es ist dies begründet einmal in der im Ganzen doch bei späteren Katakombenbildern seltenen Schönheit der Zeichnung, dann aber auch in dem Einzigartigen der hier vorliegenden Komposition. Die Mitte der halbkreisförmigen Wandfläche nimmt eine in antiker Gebetsstellung (mit seitwärts ausgebreiteten Händen) erscheinende Frau ein. Ueber dem vom Hals zu den Füßen ungebroschen fallenden gelben Gewande mit rothbraunen Streifen und anschließenden Ärmeln trägt sie einen mantelartigen Schleier, der vom Haupte herabfallend und durch die Bewegung der Arme ausgebreitet bis zu den Knien reicht. Kopf und Blide sind nach links gewendet, wo eine zweite weibliche Figur, von jener nur wenig verdeckt, aus dem Hintergrunde hervortritt. Das volle dunkelblonde Haupthaar in einfacher Anordnung ist durch keinen Schleier verhüllt. Ein gelber Mantel ist von links nach rechts über das grünblaue Gewand gelegt. Zu den Seiten beider edel gezeichneter Köpfe liest man die Inschrift: VENERAND . . PETRONELLAMARTYR. Der besetzte Zustand der rechten Seite des Bildes macht uns die Wiedererkennung einer von der Symmetrie gefor-

verten, dort correspondirenden Darstellung unmöglich und vermehrt damit um ein Bedeutendes die Schwierigkeit der Erklärung des Ganzen. Der Charakter der Zeichnung wie auch der Stil und die Form der Inschrift veranlassen uns, das Fresco dem vierten Jahrhundert zuzuschreiben.

J. V. Richter.

Ankäufe für das Museum in Sigmaringen.

Von den Acquisitionen, welche das kaiserlich Hohenzollerische Museum im Verlaufe des letzten Jahres gemacht hat, dürften die folgenden auch in weiteren Kreisen Interesse finden:

1. Gemälde von Paolo Veneziano vom Jahre 1358, welches aus einer jetzt als Kohlenmagazin benutzten Kapelle in der Nähe von Kareuna stammt, später dem Grafen Vaccinetti gehörte, im Jahre 1867 im Besitze des Kunsthändlers J. Maillinger in München war, dann in die Hände des Malers Franz Reichart dasselbst übergieng, von welchem es an das hiesige Museum kam. Herr J. Maillinger hielt über dasselbe im Münchener Altertumsverein am 25. Febr. 1867 einen Vortrag, der in den „Sitzungsberichten“ dieses Vereins, Heft I (München, Theodor Ackermann 1868) gedruckt vorliegt und welchem eine Photographie des Bildes beigegeben ist.

Dasselbe stellt die Krönung Mariä dar. Auf einem Doppelt Throne mit hoher Rücklehne, die bis zu halber Höhe durch einen gemusterten Teppich verhängt, durch ein Säulchen in der Mitte getheilt ist und oben mit zwei Nischen abschließt, sitzt Christus (heraldisch) links neben Maria. Christus, gekrönt, mit einem Scepter in der linken Hand, setzt mit der Rechten seiner Mutter, die sich mit auf der Brust gekreuzten Händen leise gegen ihn neigt, die Krone auf. Beide Figuren haben goldene Niben, goldgestickte Untergewänder und blaue Mäntel mit grünem, goldgesticktem Futter. Der rechte Fuß Christi ruht auf der Sonne, der Mariens auf dem Monde. Neben der Rücklehne des Thrones stehen rechts und links je ein Engel mit einer kleinen Orgel. Oberhalb der Nischen sitzen und musizieren auf verschiedenen Instrumenten vierzehn andere Engelchen. Auf dem Rand der Basis des Thrones ist die Inschrift zu lesen: REGINA CELI LETARE AELVIA QVEN MERVISTI CHRISTVM PORTARE AELVIA. Unterhalb des Thrones haben sich der Künstler genannt: MCCCLVIII JOHANINVS EIV[S] PAVLVSCVM FILIV[S] PISERVT HOC OP[VS] Die Inschriften sind unzweifelhaft ächt, wie überhaupt das Bild nicht viel Restauration erlitten hat. Dasselbe ist auf Holz gemalt, hat Goldgrund und ist 1,10 M. hoch, 0,68 M. breit.

In Zeichnung und Farbe im Allgemeinen noch byzantinisirend, sucht der Künstler doch schon von dem streng Typischen sich loszureinigen und namentlich bei den Engelsköpfchen zu individualisiren. Näheres über Paolo Veneziano, seine Söhne und andere bezeichneter Venetianer des 14. Jahrhunderts, deren Anzahl bekanntlich nicht groß ist, wolle man in dem erwähnten Aufsatze nachlesen.

2. Ein Gemälde von Tiberio d'Assisi, welches ebenfalls die Krönung Mariens darstellt. Dasselbe gehörte zuletzt dem Kassirer des k. Bayerischen Nationalmuseums, Herrn A. Neubauer in München und gieng durch Vermittlung des Konservators, Herrn Prof. Dr. Kuhn, an das hiesige Museum über. Es ist ebenfalls auf Holz gemalt und 0,64 M. hoch, 0,48 M. breit.

In einer in der Mitte gelben, nach außen rothgelben Mandorla mit breitem blauen Rahmen, auf welchem acht Cherubköpfchen mit bunten Flügelchen symmetrisch vertheilt sind, sitzt Christus (heraldisch) links neben Maria auf einer lichten Wolke und hält mit der rechten Hand eine goldene Krone über das Haupt seiner Mutter, welche sich mit auf der Brust gekreuzten Händen gegen ihren Sohn neigt. Die linke Hand hält Christus geöffnet vor sich in der Höhe der Brust. Die Füße beider Figuren ruhen ebenfalls auf Wolken, die wie die Sigwolle zu beiden Seiten den Rahmen der Mandorla durchschneiden. Das Untergewand Christi ist bräunlich violett, sein Mantel hochroth, beide mit goldenen Säumen geschmückt, während Maria in lachrottem Untergewand und blauen, grüngefärbtem Mantel gekleidet ist, welcher letzterer über den Hinterkopf genommen, noch einen schmalen Streifen des weißen Schleiens, der das Gesicht umrahmt, sehen läßt. Links und rechts neben dem obern Theil der Mandorla, von deren Mittelpunkt aus goldene Strahlen hinter den Figuren symmetrisch nach allen Seiten über den Rand hinwegschießen, schweben je zwei Cherubköpfchen, die den oben genannten gleichen, eins über dem andern in der hellen Luft. Dies die obere Partie des Bildes, die mehr als die Hälfte der Tafel einnimmt. Die Scene geht im Himmel vor sich, daher der lichte Ton der Luft und der Wolken, die festlichen und bunten Farben der Gewänder und Engelsflügel, das viele Gold, womit die Lichter behaft sind, die goldstrahlenden Wundmale, die goldenen Sterne auf dem linken Knie Christi, auf dem rechten Knie und der rechten Schulter Mariens u. s. w. Im Kontrast hierzu ist auf der untern Partie des Bildes die Erde durch eine bescheiden gehaltene Landschaft in umbrischen Charakter mit Frühmorgensimmung repräsentirt, in deren Vordergrund (heraldisch) rechts St. Johannes der Täufer, links St. Katharina von Siena stehen. Beide haben Tellerniben, der erstere trägt in der linken Hand den goldenen Kreuzstab und in der

rechten ein weißes Spruchband mit dem ECCE AGNVS DEI IC. und ist mit dunkelvioletem Untergewand und lakrothem Mantel bekleidet; Arme und Beine sind nackt. S. Katharina trägt ein grauschwarzes Kleid mit weißgefügtertem, grauschwarzem Kopfschurz über der weißen Kopsföhle und hält in der rechten Hand ein Kreuzfür, in der linken ein Herz. — Oben war ein Fragment des alten Rahmens erhalten, das auf blauem Grunde die Aufschrift zeigt: ASSVMPTA ◀ EST ◀ MARIA ◀ IN ◀ CELVM ◀ (Anfang einer Stelle aus dem Dreieier). Auf der Rückwand der Tafel ist zu lesen:

◀ LA ◀ FACTO ◀ FARI ◀
◀ SORA ◀ VETORIA ◀
◀ DA ◀ MÖTEFALCO ◀
◀ TIBERIVS ◀ ◀ DE ◀ ASISI ◀
◀ PIXIT ◀ ◀ Ä ◀ ◀ M ◀ ◀ DXII ◀

Die Aufschrift ist ohne Zweifel ächt. Die Tafel hatte sich etwas geworfen, ist aber im Ganzen recht gut erhalten. Das Bild ist nun durch Professor Andreas Müller in Düsseldorf mit gewohnter Meisterschaft und Pietät restaurirt, die Tafel gerade gestellt und der Rahmen ergänzt. Tiberio ist in deutschen Galerien schwach vertreten, die Pinakothek in München und das Museum in Dresden haben nichts von ihm, die Berliner Galerie besitzt ein Mundbild von ihm, Katalog Nr. 125.

(Schluß folgt.)

Personalnachrichten.

Bei der königlichen akademischen Kunstschule zu Berlin und dem damit verbundenen Seminar für Zeichenlehrer sind der Professor Jacobsthal, die Maler Dandlner und Schaller, sowie der Bildhauer Goerig als ordentliche Lehrer angestellt worden.

Kunstvereine.

Der Künstlerverein in Bremen beging am 4. Januar sein 18. Stiftungsfest, verbunden mit einer Gedenkfeier an den 400. Geburtstag des Michelangelo Buonarroti. Die feste wurde eröffnet durch einen von Arthur Hügel, dem Dichter des nachfolgenden Festspiels, gesprochenen Prolog, eine schwungvolle Dichtung, welche Buonarroti's Künstlertröge preist und in großen Zügen die Zeit, die Ereignisse und Schicksale, welche sich an den in der Kunstgeschichte unsterblichen Namen knüpfen, verberichtet. Es folgte der eigentlich musikalische Theil der Feier, bei welcher die Gesangs- und Instrumental-Abtheilung des Vereins zusammentraten: „Schiller's Festspiel an die Künstler“ von Mendelssohn-Vartholomäus und Niels Gade's Ouverture „Michelangelo“. Beide Ausführungen zeigten, daß der Verein reiche, trefflich geleitete Kräfte gerade nach dieser Richtung hin besitzt. Dem Festspiele selbst lag die schöne Idee einer Verbbündung der beiden anfänglich sich schroff gegenüberstehenden großen Künstler, Raffael und Michelangelo, zu Grunde.

Sammlungen und Ausstellungen.

II Österreichischer Kunstverein. Die Weisnachs-Ausstellung eröfnet durch vier Bilder von Prof. S. Knorr, die der Künstler aus seinem bereits bekannten Cyclus von Kartons-Zeichnungen „Was der Mond besingt“ in Farbe gezeichnet, eine recht sinnige und poetische Einfleidung. Die Motive gehören

zu den schönsten des genannten Werkes, welches dem Wiener Publikum noch von der Aprilausstellung d. J. 1874 her in freundlicher Erinnerung ist. Der poetische Zauber, der durch die Sommernacht weht, in der „die Bäume schlafen und die Blumen“, wenn durch den Garten die Viehhe gejangen kommt, war schon in dem betreffenden Kartons mit seiner Empfindung wiedergegeben; die Farbe greift nicht über in die Kälte der Luft ein und erhebt nur in ihren warmen Tönen die äure Stimmung, welche gleichsam als Echo der Stimmge nachklingt. Im zweiten Bilde „Arktis“, wie der berühmte Knab der Truggestalt in der Stump nachsit, hat der Meister besonders in der Behandlung des Wasserpiegels seine scharfe Beobachtungsgabe für Vichstelte gezeigt; die Schattentöne, so schwarz sie auch neben den glühenden Lichtern flern, nie entbehren sie der Durchsicht und lustigen Klarheit. Beiden genannten Bildern steht aber in Bezug auf poetische Auffassung und künstlerische Stimmung „die Dämmerung“ voran. Der Tag ist gegangen, und tief brunten im Thale sind die letzten Stimmen verflungen; im Zweifelsch wankelt den einsamen Waldweg ein Mönch mit dem Mispfanten zum Schlosse hinau, einer schwebenden Seele Trost für die letzte Reife zu bringen. Der Künstler hat hier in der Farbe jeden Effect vermieden und dadurch die Ruhe im Bilde erzielt, die das Motiv an und für sich im höchsten Grade verlangt. Dem Vorwurfe entsprechend ist Pochenung und Farbe im vierten Bilde, „den Somngalern“, in schrillen Tönen aufgetragen; das Bild zieht durch die gigantischen Baumstämme wie Trübung und Berrach; es ist eben jenes Blendlicht, welches des wilden Jägers Zug begleitet und nicht den friedlichen Priester oder die Liebenden im Garten. Die genannten Bilder wurden bei alle angefaßt; wie denn überhaupt der österreichische Kunstverein im Monate Dezember einen Umzug erzielte, wie es nur zuweilen vor dem Stad vorfam. Im Ubrigen brachte die Ausstellung, wie in letzterer Zeit gebröhlich, Vieles älteres Datum. Von dem Renaissanceschellen verdienen zwei Bilder von F. Ruben: „Michelbacher“ und „Babelstein in Benedig“ der teleorischen Borzüge halber ehrenhafte Erwähnung; besonders das letztere Bild übertrafste durch seine Stimmung und scharfe Beobachtung; stehend wirkt nur in des Künstlers neueren Zeichnungen das zu absichtliche und jedenfalls zu weit gehende Abweichen der Natur; eine gewisse Herrschaft über das Motiv bewahrt doch der Künstler fest bewahren! Ein fästisches Bildchen hatte sich von J. Weiler eingeleunden; einer jener drastischen Meisterbrüder, die durch eine Anzahl Münchner Künstler mit so viel Beifall in die Genremalerie eingeführt wurden, sucht unter einem gar schmalen Dachvorsprung Deckung vor dem Platzregen und kommt dabei mit seiner Bekleidtheit in arge Verlegenheit. E. Heung's „Zust nicht“ und „Grappi“ sind humoristische Motive, die nur verdient haben, besser gemacht zu werden. Eine römische Oheria von Ab. Giermöhl hat viel Wahres, nur ist das Bild viel zu groß, als daß es anziehen könnte; desselben Künstlers „Mortspiegel“ sind recht lebenswarm aufgefaßt und scharf charakterisirt. E. Kaubach's Bilde „Aus dem gelobten Lande“ fehlt das dramatische Leben. Zwei wertvolle Kabinetsstücke „der Gelehrte“ und „in der Schülerwerfthüte“ waren von H. v. Brackeler ausgeföhlt; dieselbe Freiheit des Pinsels und Eleganz der Durchführung war auch an A. Scurre's (wohl älterem) Bildehen „Parsicene“ wahrzunehmen. Rechts gute Arbeiten waren noch von E. Fichel, A. Seib, A. Gude und A. Steuders vorhanden. Eine tollelose Leinwand, eines „Zünger Traum“ von H. Palast, wurde nicht zum Vortheile des berühmten Koloristen aus ihrer Verlegenheit herbergelegen. — Von der Januar-Ausstellung, in der übrigens Wandes vom Dezember wiederzufinden war, sind einige größere Arbeiten von Münchner Künstlern hervorzuheben. D. Haber du Bau nahm zu einem bfforischen Gemälde in größeren Dimensionen „die Stund des Winterfönigs aus Prag nach der Schlacht am weißen Berge“ zum Vorwurf. Das Bild ist nicht ohne Wirkung und besitzt mancherlei malerische Vorzüge, nur das Auge anzuheben; dieses wird aber bei näherer Betrachtung wenig von der Komposition beschriebigt, da gerade die Hauptpersonen, in welchen sich doch der dramatische Bezug der Scene konzentriert, am schwächsten sind und überdies durch das zu reiche Nebengewerk getrübt erscheinen. Der erste Blick fällt im Bilde auf das blendende Weiß der sich blühenden Schimmel, die mit dem bedachten Bogen den größten Theil des Bildes einnehmen; dann gleitet er nach den kriegerischen Gestalten des Hintergrundes und wird

wieder von den Schmuckstücken und anderen Sachen, die im Verzuge der Verfertigung ausgehört sind, angezogen, am ehestig die Tubig die Trepp herabwandelnden Gestalten der Königsfamilie zu finden. Es ist nichts von einer Ost der Hände, von einer Anzuegung oder sonstigem Affekt bemerkbar; die Scene gleicht mehr einem tubigen Abschiede. Gemalt ist das Bild, wie erwähnt, mit Geduld, nur in der Durchföhrung etwas ungleichmäßig; besonders die Figuren des Hintergrunds lassen an Klarheit Manches zu wönschen übrig; auch hat es der Künstler nicht vermocht, im Großen und Ganzen aus seinen Gehalten das langzeitige Geföhlt der Modelle zu bannen: sie leben zwar, aber nicht in der Situation, in der sie gemalt sind. W. Linden Schmidt's, Venus und Adonis' frantk vorzugsweise an der Farbe, die weder in den Eckpartien, noch im Dunkel klar erscheint. Einen ganz eigenthümlichen Kontrast bildet überdies zu den Gehalten die Landschaft, welche in eifrig kalten Tönen mit tiefschwarzen Bäumen, wie es öftentlich auf gebunkeiten Tintoretto's zu finden ist, zu den lichten Fleischfarben der Venus entziet in Diaphanität steht; auch in Bezug auf Form und Zeichnung bieten manche Wünsche offen; das Weite ist noch der Körper des toten Adonis; an den Kräuungsstellen ist die Anatomie schwammig und gebaltlos. In dieser Beziehung verdient E. Bloch's, Simon und Delila' dagegen volles Lob; das Bild ist für den Verwurf nur zu groß; es erhebt mehr als alademische Studie, als ein für einen Salon berechnetes Gemälde. Simon ruht auf dem Lager hingestreckt, das Haupt im Schooße Delila's, die dasselbe locken seines Haarschmuckes herab; die Weisheit stotzen sich in's Ziel, den Kraftmenschen zu fesseln. In Bezug auf die Auffassung Simon's wäre dem Künstler nur einzuwenden, daß er die Gestalt zu herablich darstellt; hat: des Helken Kraft lag nicht in seinem Körperbau und seiner Größe, sondern in seinen Haaren; bei Bloch's Gemälde erscheint es fast ungläublich, daß eine Gestalt mit solch übermenschlichen Mäskeln sichtlich lahm gelegt sein sollte — durch die Schere! Gemalt sind die zwei Figuren mit viel Technik und ist auch alles Feinwerk, wie Draperien u. m. m. mit unäußerlicher Genauigkeit durchgeführt; dennoch aber läßt das Bild läßig, da zu viel alademische Berechnung im Arrangement liegt; der Eindruck ist mehr der, welchen man beim Anblick logenannt lebender Bilder empfindet: theatralisch läßl. — Vom Ubrigen sind noch einige gute Landschaftsbilder hervorzuheben. J. Baron ne's „Altere mit dem Hüllengebirge“ ist ebenm. reizvoll gemalt, wie es das Motiv an und für sich ist; G. Seelos', „Bogelweibchen“ mit Staffage von Defregger duldet wohl lieblicher Poesie. G. Schönaber's „Reitender vom Hüchzug“ und A. Pier's „Strand von Schöningen“ brühten mit reider, geizungener Staffage, vorzüglicher Perspektive und eifstvoller Licht- und Schattentheilung. Würdig reihen sich den Genannten noch Bilder von W. Krau, Ch. Wally, Jg. Elminger und W. Köth an. Bei Kieger's Landschaften sind die Motive wie die Farbe stets wunderbarlich und gefüht.

S. Scherwin. In der Großherzoglichen Gemäldegalerie sind zur Zeit zwei Gemälde von Professor Zubirani de ausgefellt. Das eine derselben veranschaulicht eine Scene aus dem Aufstand an der preussischen Grenze fast betriebenen Schmugglergewerbe. Derselbe eine trübe schmerze Winterlandschaft zeigt im ersten Vordergrund auf ihrem mit Kontrebande beladenen Fuhrschiffen zwei Schmuggler und sind im Geblat, von den hinter ihnen her eilenden Grenzsohlen einzuholen zu werden. Das Pferd vor dem Schützen des einen Schmugglers ist bereits gestürzt, und da keine Zeit zu verlieren ist, so läßt er Pferd, Schützen und Kontrebande im Stich und lücht nur seine Person zu retten, indem er auf dem Schützen seines Kollegen mit entkommen will. Da nun im nebigen Hintergrunde die beiden Verfolger bereits sichtbar werden, werden die drei Pferde vor dem andern Schmugglerschiffen mit der Verfücht zur äußersten Kraftanstrengung geboren. Die Wirkung des ganzen Vorgange zeigt sich in den einzelnen Figuren, deren detaillierte Charakterisierung von dem tüchtigen Streben des Künstlers Zeugniß giebt — Das andere Gemälde in gleicher Größe ist humoristische Genres. Ein russischer Bauer kehrt mit seiner Familie gegen Mittag auf seinem Dreifüßpanne heim. Er hat im Südlichen anscheinend von dem eiden „Wodki“ zu viel getrunken, denn man sieht es seinen Pferden an, daß er nicht so recht mehr im Stande ist, sie richtig zu lenken, weohald er von den Verloren auf einem an ihm

vorbeifahrenden Fuhrwerke gebandelt wird. Die Wirkung des Bildes ist eine sehr anziehende, die Zeichnung, namentlich der Pferde, von großer Sicherheit. Die Landschaft hat eine sommerliche Färbung, mit belebter Luft. Beide Bilder sind nach Skizzen gemalt, welche der Künstler im Jahre 1872 auf seinen Reisen im Innern von Rußland aufgenommen hat.

Vermischte Nachrichten.

F. A. Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Die Sitzung v. 5. Januar 1875 eröffnete Herr Curtius mit warmen Worten des Andenkens für den am 30. Dezember v. J. verstorbenen, der Wissenschaft und seinen Freunden zu früh entziffenen Prof. Dr. Fr. Waß, dem die Gesellschaft vielfache Anregung und Belehrung verdankt. Dann legte derselbe eine Reihe literarischer Ergänzungen vor: Conze's Güter- und Deroenzgestalten (Abthlg. 2), Davis' Anatolica, Fisch über Vinea-u. Darstellungen auf Vasen; Perrot über Orestis; Schüring's sicilische Studien; einige neugriechische Werte, wie Komminos über peloponnesische Topographie und Vita über lapidische Alterthümer. Bei Gelegenheit von Doroedeker's Troja wurden die neuen Inschriftensunde von Dilsarkil, die einen köstlichen Einblick über den Gegenstand, sohan die Erweiterungen der igtlichen Sprachkunde, welche Doroedeker verdankt werden, hervorgehoben. Als Ergänzung zu dem Jahresberichte der Archäologischen Gesellschaft in Athen dienen brisische Nachrichten von Kellers über die Auffindung eines eisenen Besiegels bei der D. Trias, und alter Treppen neben der Wasserleitung des sogenannten Winterbundes. Endlich benutzte der Vortragende den Wieseler'schen Bericht über Antiken in Ober-Italien, um noch nachträglich einige Alterthümer von Turin vorzutragen, namentlich die Photographie einer Bronze-Minerva, welche an den Typus der Partonno-Statuette von Athen erinnert. Nach Erhaltung des Kassenberichts durch Herrn Schüring und ertheilter Decharge wurde der bisherige Vorstand: Curtius, Adler, Schöne und Schüring durch Abstammung wiedergewählt, demnach als ordentliche Mitglieder der Gesellschaft aufgenommen: Seine Hoheit der Erprinze von Sachsen-Meiningen, der Kgl. Griechische Gesandte Herr Kangabe, und der Kaiserlich Oestrich Gesandte am griechischen Hofe Herr von Radewitz, der Russische Staatsrat Dr. Hehn, sowie die Herren Dr. Treu, Dr. Frommann und Dr. Dohme. Herr Treu legte ein neuerdings von K. Antiquarium erworbenes kleines Thongefäß in photographischen Nachbildungen vor und besprach dasselbe. Es ist ein Vallmar, dessen Vorderseite durch die ursprünglich bunt bemalte Hälfte eines Weibes mit nackter Brust, reichem wackenden Haar und hohem Kopfschmuck gebildet wird. Brust und Schultern sind durch ein wie vom Winterhauche aufgehobenes Gewand umschlo, an dessen unterem Rande ein Ornament sichtbar wird, das der Vortragende durch Vergleich mit einem neuerdings in Südrußland ausgegrabenen Gefäße als eine Aehnung von Mercurkolben zu erweisen suchte. Danach wäre in der kleinen Nische eine Darstellung der Geburt der Aphrodite aus dem Schooße des Meeres zu erkennen. Als Empfehlungzeit dieses durch Erhaltung und Situvollendung ausgezeichneten Kleinodwerks bespricht der Redner anlässlich des vierten Jahrsbericht v. Ge, und schloß mit einer Ablehnung der neuerdings vertriehenen Jurisföhrung dieses Typus der Aphrodite-Geburt auf eine Komposition des Phidias. Den Schluß bildete ein Vortrag des Herrn Adler über die neuesten Aufgrabungen der Archäologischen Gesellschaft zu Athen an der W. Seite der Unterstadt, deren Resultate lechen in der Praktika (1874) von Kumanow und Papadakis veröffentlicht worden sind. Da der Vortragende den größeren Theil der Aufgrabungen im Frühjahre 1874 selbst gesehen und etwas näher unterucht hatte, so war es unter Vorführung zweier größeren Situationspläne möglich, mit der Beschreibung eine kurze kritische Interpretation der merkwürdigen Bauanlage, als deren Hauptstück das lange geföndete Dipylon zu betrachten ist, zu verbinden. Deutlich erkennbar sind zwei Thore; das nördlicher gelegene zweiföhrig (Dipylon); das südlicher einpöhrig; beide mit Quadratthürmen besetzt und durch vorgeschobene, von sehr dicken (für viele Vertheibiger bestimmten) Mauern eingeföhrte Thorspallen gedeckt. Für die bangelichstichtige Analyse ist die an allen Selbstfronten wahrnehmbare Anlage des Zwingers (mit Zinnen und Wasserreue-

güßen versehen) und des trocknen Grabens wichtig, weil die Zwingertanlage in der Fortification erst kurz vor der Justinian'schen Eroberung (Protop, De aedif.), und sich auch hier durch andere Techniken in der Struktur und mangelhaften Anschlag als eine Zulageanlage zu erkennen giebt. Ihre Verwandschaft mit der (altägyptische) sehr viel großartigere Zwingertanlage zu Konstantinopel wurde betont und dann der Nachweis geliefert, daß der große liegende, von Meresin nach Nenebich entführte Marmorlöwe, von der Kaiserin Annonymus und Babin ermahnen, seinen Standort links an der Juncusseite des Diphlon, wo der Unterbau einer gesäuften Quelle mit Wasserbeden und Rinnen gefunden worden ist, gehabt hat. Ein besonderes Gewicht legte der Vortragende auf die in dem Situationsplane markirte Thorsade, daß beide Thore ursprünglich mehr zurück (schwärz) gekantet haben und in einer späteren Zeit nach der Festseite hinangeschoben worden sind, wobei das südlicher gelegene Thor (wahrscheinlich das „heilige Thor“) großentheils konservirt wurde. Verbindet man den nördlichen Theil der Ringmauer mit den thurmartigen Thorpostern dieses älteren Thors durch eine gerade Linie, so fallen alle Theile in eine Flucht und die gezeichnete Linie schneidet die Schildmauer der vorgedehobenen Diphlon-Thorsage ganz in der Höhe der Fundamente, wo die mehrwüthigen Bruchstücke der Diphlonthorsage-Steile zu Tage gekommen sind. Es liegt daher nahe, in dieser älteren Fluchtlinie und ihrer Thor- wo Mauerreste die Richtung nach die Bruchstücke der themistokleischen Ringmauer zu sehen, während die selbstige Anlage der beiden Thore und ihres Zwischenstückes einer späteren Zeit — am ehesten der des Ptolemos — angehören muß.

In Berliner Bildhauerateliers werden zur Zeit die plastischen Ausbildungen gearbeitet, welche der nahezu vollendeten impanierten Weichselstraße bei Thorn zugeordnet sind. Diese Bildwerke werden an den Außenseiten der beiden Portale der Brücke ihren Platz finden und sind in Sandstein angefaßt. Jedes Portal hat zwei vierseitige Thürme. Das eine Portal wird mit einer Weichselbarfüllung, Kampf gegen die heidnischen Kräfte unter dem Deutschordensmeister Hermann von Salza“ und mit der Statue des letzteren geschmückt werden, während für den zweiten Thurm ein Relief „Gründung Thorns durch den Kaufmännischen Volk“ mit dem Standbild des Benannten darüber bestimmt ist. Der eine Thurm des zweiten Portals soll in „Reliefnahme Thorns durch den General von Scherwitz“ in Reliefdarstellung und die Bildsäule Friedrich's des Großen erhalten, der zweite ein allegorische Gruppe „Aufhebung von Handel und Industrie“, mit Hinweis auf die letzten ruhmreichen Kriege. Der Platz für die Statue wird einweisen sei gelassen. Die Bildbauer Schweinich, D. Geyer und Moritz Schultz sind mit vielen Arbeiten beschäftigt. (Voll.)

Ein Prachtwerk der Steinkunst. Ein äußerst nichtsichs Kunstwerk ist das allerdings noch immer nicht ganz vollendete Rächchen, in welchem die dem Jar von den Bürgern Londons überreichte Adresse nach Petersburg besitzet werden soll. Der oblonge Pfeiler besteht aus Gestein und ruht auf soliden Nachstützungen. Die Wappen Englands, Rußlands und der Londoner City zieren die Giebelteile, deren Hauptgeschmack jedoch ein Miniaturgemälde ist, welches die Liebertragung der Adresse in der Guildhall darstellt. Die ganze Scene ist auf eine Goldplatte von nur 2 1/2 Zoll Höhe und 4 1/2 Zoll Breite einmaillirt und doch zeigt sie nicht weniger als elf gemalte Figuren, von denen die größte 1 1/2 Zoll ist, während die kleinste höchst mit einem gewöhnlichen Bleistiftspitze ganz verdeckt werden kann. Aber trotzdem sind die dargestellten Personen sofort zu erkennen und ist die Scene effectvoll gemalt. Auf der rechten Seite des Gemäldes steht auf einer Erhöhung der Kaiser von Rußland in der Uniform eines Generals der Armee mit dem Bunde des Polenbündens und anderen Decorationen. Zu seiner Rechten befinden sich die Herzogin von Cambridge in einem orangefarbenen Kleide, der Prinz von Wales und der Großfürst Maria. Zur Linken befinden sich die Prinzessin von Wales in einem hellblauen Kleide und dunkelblauen Sammetkleide — das Sammetkleid ist wunderbar in dem Miniaturgemälde gegeben —, der Herzog von Cambridge und der Herzog von Cambridge in ihren Uniformen und Orden. Die dunkel-farminfarbenen, die Salagegebenheiten in der Guildhall benutzten Vorzüge geben einen guten Hintergrund ab, während rechts die durch die Fenster dringende Sonne

nach effectvoller benutzt ist. Auf dieser Seite befinden sich der Herzog von York und zu seiner Rechten der Prinz von Wales, der die Adresse vorliest. Hinter ihnen steht der Vorgesetzte des Empfangsausschusses in blauer Amtstracht, die von den rothen Amtstrachten des Herzogs von York und der Andern abhebt. Auf der Revers-Seite des Rächchens befindet sich eine Inschrift.

R. B. Nürnberg. In Danzig bringt bekanntlich die Polizei darauf, daß der größte Theil der Reichsäule der den Strafen, welche hoch so wesentlich mit dazu beitragen, den Ansehen zu geben, bestraft werden, damit diese Strafen selbst breiter werden und mit Treue versehen werden können. Vor etwa zwei Jahren wurde auch einer der schönsten älteren Reichsäule, derjenige an dem in der Duntzstraße gelegenen Hause des Geheimen Kommerzienrathes Göttsche, auf Verlangen der Polizei abgetragen. Der Obstone schenkte seinen ganzen Reichsäule auf Stein, reich Kupfer, kammt dem ersten Göttsche, dem Germanischen Museum. Alle einzelnen Theile derselben sind Anfangs Januar in Nürnberg angekommen und sollen demnächst auf dem Terrain des Germanischen Museums, genau im alten Zusammenhang wieder aufgestellt werden.

Die äußere Ausschmückung des Berliner Rathhauses soll nunmehr in Angriff genommen werden. Der Bildhauer Catandrelli ist mit der Anfertigung folgender Portraits betraut worden: für die Kallens-Brüstung in der Zindstraße die der beiden Ober-Bürgermeister und Stadtvorordneten Versteher, unter deren Aufsührung der Bau des Rathhauses beschlossen resp. beendet worden ist, d. h. die Ober-Bürgermeister Krauss und Ebel und Stadtvorordneten Versteher Häubrich und Kochmann; für die Fassade die Portraits von Fichte, Hegel, Schadow, Rauch, Cornelius, Schiller, Schinkel, Heine, Mendelssohn, Hegner und Wilhelm v. Humboldt, v. Wangen, v. Hindenburg, Wäch, Schiermacker, Gebhardt, Grimm, Heim und Graefe; für die Kallensbrüstung in der Königsstraße die Portraits von Jahn, Hildebrand, Kuntz, Fischer, Spener, Meissel, Mendelssohn, Bergh, Schadow, Kommer, Strauß, Hellmann, Bismarck, Schindler, Bardeci, Goltz, Kossuth, Lenné und Häcker und für die Rathhausstraße Matthias, Buchholz, Steinbreder und Heimbach. (Voll.)

Aus Rom wird geschrieben: Aus dem Equinibus ist ein Aufsehen erregender Fund gemacht worden, welcher sieben wohlbehaltene Statuen umfaßt, auch eine bemerkenswerthe Büste des Commodus, mehrere Köpfe und andere Bruchstücke. Der Fundort ist ein noch nicht ganz ausgegrabenes Zimmer; wahrscheinlich werden noch mehr Gegenstände zu Tage gefördert werden.

Michelangelo-Jubiläum. Gelegenheit des vierhundertsten Jahrestages der Geburt Michelangelo's, am 10. März 1575, wird zu Florenz eine Feier desselben veranstaltet. Das Haus der Buonarroti in der Via Ghibellina* soll zu einem Museum hergerichtet und dem entsprechend ausgestattet und decorirt werden, auch wird eine Ausstellung von Werken des großen Künstlers Statt finden. Der künftige Kaiser Michelangelo's, welcher im Besitz der Familie geblieben und mit der größten Strenge verdrungen gehalten wurde, ist bekanntlich von dem letzten der Buonarroti, der vor einigen Jahren starb, der Stadt Florenz vermachet worden mit der Bedingung, ihn auch ferner unter strengem Verbot zu halten; die päpstliche Behörde hat sich jedoch an diese gräßliche Verbot nicht gebunden erachtet und jetzt werden diese Verbot publicirt. Es sind an 700 Briefe und Schriften von Michelangelo und etwa die doppelte Zahl von Briefen an ihn, worunter sich solche von den berühmtesten Zeitgenossen befinden.

Die frühere päpstliche Akademie von S. Luca in Rom wurde bekanntlich vom italienischen Unterrichtsministerium angekauft. Anzuweisen hat sich dieselbe neu konstituirte und untern Landmann Professor Emil Wolff auch für 1875 wieder zur ihrem Präsidenten erwählt.

Der gestohlene Murillo wiedergefunden. Aus New-York wird berichtet: Das aus der Kathedrale von Sevilla entwendete Gemälde Murillo's, den heiligen Antonius vorstellend, wurde hier bei zwei Spaniern, die dasselbe zu verkaufen versuchten, mit Beschlag belegt und befindet sich gegenwärtig, erheblich beschädigt, in den Händen des spanischen Konsuls.

Kunstunterricht.

* Säulenordnungen für den Schulgebrauch. Der Bildhauer Gutterer in Wien, bekannt durch seine vorzüglichsten architektonischen Modelle, hat nach Zeichnungen des Professors Hauser an der Kunstgewerkschule des Oesterreichischen Museums seine Gypsmodelle der drei griechischen Säulenordnungen (mit Palament, Stufen und Gebälk) angefertigt, welche wir allen Schullehrern bestens empfehlen können. Die Gypsarbeiter des Oesterreichischen Museums hat die Verfertigung und den Vertrieb der Modelle übernommen.

Vom Kunstmarkt.

B. F. Ein neuer Stich der ägyptischen Madonna. Eduard Randel, der selbst nach Beendigung seines letzten Werkes, der Madonna Panthanger, den Gütlich löste, hat jetzt ein Jahr und Tag mit der Wiedergabe der Dresden-er Madonna beschäftigt. Die lesbare, von ihm selbst nach dem Original gefertigte Zeichnung (Keller's Zeichnung war bekanntlich nur zum geringsten Theil dessen eigenes Werk) schenkt den Kritikern, daß der Stich alle seit Müller gemachten Bemerkungen selbst nicht ausgeschlossen, übertrifft werde. Geringer es dem großen Meister, dieses sein größtes und reifstes Werk, an dem er in tüchtiger Manneskraft sich ununterbrechend übte, ist, zu Ende zu führen, so wird der Kunstbeutel um ein viel begabtes Blatt reicher sein, und wir werden endlich eine in jeder Hinsicht musterghiltige Wiedergabe dieses Wunderbildes besitzen.

* Von den Abirungen nach Franz Hals von Prof. W. Unger (mit Text von Dr. C. Vosmaer) ist jedoch die 2. (Schluß-) Abtheilung in Leiden bei Eyboff erschienen. Dieselbe enthält zehn Abirungen, in der Mehrzahl nach Westen in den Sammlungen von Berlin (Wal. Suerwadt) und Wien (Viechtenstein, Epstein, Wypmann), ferner das prächtige Doppelporträt des Franz Hals und seiner zweiten Frau in Trippelhaus u. a. Zudem wird das Werk hiermit vorläufig nochmals auf's Beste empfohlen haben wollen, behalten wir uns eine eingehende Besprechung der zweiten Hälfte für eines der nächsten Hefte der *Reichthum* vor.

* Monographie über Schönbrunn. Sämmtliche kaiserlichen Lustschlösser Oesterreichs werden auf Beschl. Kaiser Franz Joseph's in quellenmäßigen Monographien publicirt. Den Anfang macht Schönbrunn, über welches uns ein hoch-erprobener Fachmann, unter Leitung des Oberkämmerers Grafen Grenneville herausgegeben von Luirin Leitner, mit einer Beschreibung des Pflanzengartens von G. W. Reichardt. Das Werk ist mit Originalabirungen von R. Alt, C. Kezelnich und W. Unger, sowie mit Deligravuren und Lithographien von I. L. militär-geographischen Institut in Wien auf's reichste ausgestattet. Auch über diese Erscheinung demnächst Eingehenderes.

Berichtigung.

Zu dem Nekrolog Gilbert's in Nr. 11, Sp. 169 der *Kunstchronik* d. 3. erhalten wir die berichtigende Notiz, daß der genannte Kritiker nicht gleichzeitig mit Caspelli, sondern vor demselben das von Moret gegründete Atelier leitete.

Inserate.

Germanisches Nationalmuseum.

Große Votterie
von
Kunstgegenständen.
Loose à 3 Mark.



300 Gewinne.
Werke der
berühmt. Künstler.
Werth 45,000 Mk.

(34)

7 eigenhändige Arbeiten
J. R. u. R. Hoheit der Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches u. v. Preußen.
General-Agentur für den Verkauf:
Bankhaus HORWITZ & MARCUS in Nürnberg.

Soeben erschien die Abtheilung Q unseres 74. Lager-Kataloges, enthaltend: **Adel, Genealogie, adel. Streitschriften, Stammbäume, Portraits von Adligen, Wappen, Abbildungen von Schlössern und Burgen, Ordensgeschichte, Turnierwesen, Feste bei Krönungen, Vermählungen etc.** (Bücher, Kupferstiche, Autographen, Medaillen etc.)
Der 3540 Nummern zählende Katalog ist direct, als auch durch alle Buchhandlungen zu beziehen. (40)
J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne)
in Köln.

Verlag von **E. A. SEEMANN**
in Leipzig.

Beiträge

zu
Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. M. 3.

geb. (ingleichler Weise wie der Cicero) M. 3. 75.

Berliner Kunst-Auktionen.

No. 154. Sammlung von Antiquitäten, Porzellanen, Spitzen, Silber, Gemälden, Rococo-Möbeln etc. etc. Versteigerung am 2., 3. und 4. Februar.
No. 155. Sammlung alter Gemälde, Nachlass des Banquiers Herrn Chr. Hartmann, † Celle, und des Herrn v. Voss, weiland Rittergutsbesitzer auf Kieslingswalde; darunter ausser guten Porträts, niederländischen Genre-Bildern etc. ein anerkanntes Original von Lionardo da Vinci (Loda). Versteigerung am 9. Februar.
No. 156. Kupferstich-Sammlung Krauss, Cords etc., Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Cariosa etc. (736 Nummern) Versteigerung am 15., 16. und 17. Februar. (38)

☛ Kataloge versendet auf fr. Bestellung franco und gratis ☛
der Auktionator für Kunstsachen etc.
Rudolph Lepke.
Berlin SW, Kronenstr. 124

Preis-Aufgaben.

Auf Veranlassung der unterzeichneten Ministerien sind im April d. J. eine Anzahl von Archologen, Directoren an Kunstmuseen, Künstlern und Technikern Deutschlands zu einer Commission zusammen getreten, um über die Behandlung und Conservirung von Gypsabgüssen zu beraten.

Diese Commission hat anerkannt, daß in großen und sehr stark besuchten Sammlungen die Abgüsse sich ohne periodisch wiederholte Abwaschungen nicht rein erhalten lassen, daß aber die sämmtlichen hieher bekannt gewordenen Methoden, die Abgüsse für diese Reinigung vorzubereiten, ihren Zweck nur unvollkommen erfüllt haben, insofern sie die Feinheit der Form oder die Farbe des Gypses mehr oder weniger beeinträchtigen, ohne der Gypsfläche eine beschützende Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Waschungen zu verleihen.

Diese Uebelstände würden nicht vorhanden sein, wenn die Abgüsse aus einer Masse hergestellt werden könnten, welche das Abwaschen ohne vorher gegangene Tränkung gestattet.

Zu diesem Behufe hielt die Commission es für wünschenswerth:

1. Die Auffindung eines neuen Verfahrens, Gypsabgüsse für periodisch wiederkehrende Reinigungen vorzubereiten, und
2. Die Auffindung eines neuen Materials zur Verfertigung von Abgüssen von Kunstwerken, welches eine Vorbereitung derselben für die Reinigung nicht bedarf, zum Gegenstande von Preisaufgaben zu machen.

Die unterzeichneten Ministerien haben diese Anfassung zu der übrigen gemacht und die Stellung der folgenden beiden Preisaufgaben beschlossen.

Erste Preisaufgabe.

Es wird ausgesetzt ein Preis von 3000 Mark für die Angabe eines Verfahrens, welches Gypsabgüsse, ohne die Feinheit ihrer Form im mindelsten zu beeinträchtigen oder den Farbenton des Gypses wesentlich zu verändern, gegen periodisch wiederkehrende Abwaschungen vollständig widerstandsfähig macht.

Besondere Bestimmungen.

- a. Das Verfahren muß auf jede der im Handel vorkommenden Gypsformen gleich gut anwendbar sein und darf die Härte des Abgusses nicht vermindern.
- b. Die Rückseite auf die absolute Erhaltung der Feinheit der Form schließt das Auftragen von Stoffen, welche nicht in die Gypsmaße eindringen, vollständig aus.
- c. Es ist nicht notwendig, daß der Gyps bei der Behandlung seine ursprüngliche Farbe behalte; ein Stich in's Gelbliche, oder überhaupt ein wärmerer Farbenton ist gestattet, jedenfalls aber die Gleichmäßigkeit desselben unerläßlich.
- d. Die nach dem Verfahren behandelten Abgüsse müssen wiederholte Abwaschungen mit lauwarmem Seifenwasser aushalten.
- e. Das Verfahren muß auf Gypsabgüsse jeder Größe und Form leicht anwendbar sein.
- f. Die Bewerber haben die Brauchbarkeit ihres Verfahrens durch Einwendung von Probestücken und auf Verlangen durch die Behandlung von ihnen zur Verfügung gestellten Abgüssen nachzuweisen.

Zweite Preisaufgabe.

Es wird ausgesetzt ein Preis von 10,000 Mark für die Angabe einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welche die Porosität des Gypses, aber außerdem noch eine hinreichende Widerstandsfähigkeit besitzt, um die Abgüsse zu befähigen, periodisch wiederkehrende Reinigungen ohne vorhergegangene Behandlung zu ertragen.

Besondere Bestimmungen.

- a. Das neue Material muß sich leicht in ächte Formen gießen lassen, ohne daß dieselben mehr leiden als bei Gypsabgüssen, und muß die Form eben so getreu wiedergeben, wie der Gyps.
- b. Es ist nicht notwendig, daß die Masse die Farbe des Gypses besitzt; ein Stich in's Gelbliche oder überhaupt in einen wärmeren Farbenton, als der des Gypses, ist gestattet, jedenfalls aber die Gleichmäßigkeit der Farbe unerläßlich.
- c. Die Festigkeit des Materials darf keinesfalls geringer sein, als die des Gypses, so daß es für die Herstellung der größten Abgüsse tauglich ist.
- d. Die aus der Masse hergestellten Abgüsse müssen wiederholte Abwaschungen mit lauwarmem Seifenwasser aushalten.
- e. Der Preis der Masse darf denjenigen des Gypses nicht erheblich übersteigen, auch darf der Preis der für die Herstellung der Abgüsse nötigen Formen nicht erheblich von dem der ächten Gypsformen abweichen.
- f. Die Bewerber haben die Brauchbarkeit der von ihnen vorgeschlagenen Masse durch Einwendung von Proben derselben in unverbautem und in verarbeitetem Zustande, und auf Verlangen durch Ausführung von Probestücken nachzuweisen.

Allgemeine Bestimmungen für beide vorstehende Preisaufgaben.

Die unterzeichneten Ministerien behalten sich vor, eine Commission von Sachverständigen zur Prüfung der eingehenden Vorschläge zu ernennen.

Die Preisbewerber haben ihren Einwendungen je ein versiegeltes und mit einem Motto versehenes Couvert, welches die Angabe des Namens enthält, beizugeben. Auf denselben ist außerdem außen die Adresse zu bezeichnen, an welche die Mittheilung oder emolvo der bei Preisvertheilung erforderliche Mittheilungen zu richten sein würden.

Die von der Prüfungs-Kommission als den Bedingungen der Preisbewerbung entsprechend befundenen Mittheilungen werden Eigenthum der Staatsregierung, welche die Namen der gekrönten Preisbewerber öffentlich bekannt macht. Die übrigen Mittheilungen werden den Einsendern unter Benutzung der auf dem Couvert angegebenen Adresse zurückgeschickt. Die Bemerkungen sind bis spätestens den 31. December 1875 bei dem königlichen Preussischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten einzureichen.

Berlin, den 16. Januar 1875.

(39)

Die königlich Preussischen Minister

der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten.

für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten.

Falk.

Ahrenbach.

Beiträge

und an Dr. G. v. Eshom
(Wien, Ueberflutung. 25)
ob. an die Verlagsb.
Königsb., Altona. 3)
zu richten.

5. Februar.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeitspaltel
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, sehr Meist am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. in Posten) wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Zubill: Die Venus von Milo. I. — Andale für das Museum in Esmeringen. (Schütz.) — Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst; Schacht's Geschichte der bildenden Künste; Wafer's Archaeology of Rome; Ein neues französisches Kunstblatt. — Kunstverzechn: Bismarck's Aufsätze im Kreisblatt zu Spandau. — Düsseldorf'ser Kunstausstellung; Veränderungen im Berliner alten Museum. — Gernstein's Festmal in Düsseldorf; Zur Erinnerung an J. Reginald; Ausgrabung der Atropis von Alben. — Ein neues Werk über textile Kunst; Verkauf der Sammlung des Grafen v. Siedlitz in Gungl; Kunstausstellungen der Ujstien. — Zeitschriften. — Kunst- und Katalog. — Inserate.

Die Venus von Milo.

I.

Neue Aufschlüsse über ihre Auffindung.

Noch immer läßt die schöne Venus des Louvre die forschenden Geister nicht ruhen. Bon archäologischer Seite legt man vor Allem Gewicht darauf, den Zustand zu ermitteln, in welchem sich die Statue bei ihrer Entdeckung befand. Ist erst dieser klar gestellt, so ist damit, so meint man, auch die Lösung für das Verständnis des Wertes gegeben. Wir werden später sehen, mit welchem Rechte. Lassen wir zunächst die hieher gehörige Literatur in's Auge!

In der Frage nach dem Zustande der Statue bei ihrer Auffindung lassen sich in der neuesten Zeit drei Phasen unterscheiden. Die erste giebt uns August Preuner*) in einem zur Winkelmännchenfeier am 9. Dezember 1873 verfaßten Programm, an welches sich sodann noch eine Beilage, ein Anhang und Nachträge anschließen. Anknüpfend an eine von Kefulé in dem von diesem bearbeiteten Katalog: „Das akademische Kunstmuseum zu Bonn“ ohne genaueres Eingehen auf die Quellen gethane Äußerung: „die Berichte über die Auffindung der Statue stellen außer Frage, daß die unzweifelhaft zusammengehörigen Stücke, aus welchen die Statue zusammengesetzt ist, unter einem ganzen Haufen der allerschiedenartigsten Stulpturfragmente gefunden wurden u. s. w.“, geht Preuner vielmehr auf den von Kefulé

als „für die Beurtheilung der Streitfrage gleichgültig“ verworfenen Bericht Dumont d'Urville's, sowie auf den des Grafen Marcellus zurück. Dumont d'Urville war auf der von Gantier kommandirten „Cheyrette“ en seigne de vaisseau und stand als solcher auch unter dem lieutenant de vaisseau Mutterer, der bei Preuner mit S. M.** bezeichnet ist. Der Graf Marcellus war secrétaire de l'ambassade zu Konstantinopel unter dem Marquis de Rivière. Ferner kommen in Betracht auf Milo selbst Brest, der Vicenful von Frankreich, und in Smyrna dessen nächster Chef, der Generalkonsul von Frankreich, David. Preuner konnte am 9. Dezember 1873 nur die Berichte der Zuerstgenannten kennen, und stützt sich daher nur auf Dumont d'Urville und Marcellus, während er den Bericht Mutterer's verwirft. Er kommt zu der Ueberzeugung, daß die mit der Statue gefundenen Fragmente des linken Armes und der Hand mit dem Apfel zur Statue gehört haben, daß eine antike Restauration durchaus unwahrscheinlich sei, oder falls sie wegen des Hüftstückes doch anzunehmen wäre, daß es nicht wahrscheinlich sei, „daß im Alterthum vor der Zeit des tiefen Verfalls, und dieser kann ja die Restauration in keinem Falle angehören, eine Statue ganz anders ergänzt wurde, als sie ursprünglich war, daß eine Göttin, die darauf hin komponirt war, einen Schild zu halten, nun einen Apfel mit dem Arme in die Höhe halten sollte“, und daß in Folge dieser Unwahrscheinlichkeiten die den Apfel haltende Venus das Originalmotiv gebe. Nur sei durchaus nicht an eine Venus zu denken, welche den ihr von Paris als Preis der Schönheit überreichten Apfel halte; vielmehr könne der Apfel bloß ganz allgemein als ein der Venus zukommendes Attribut

*) Ueber die Venus von Milo. Eine archäologische Untersuchung auf Grund der Fundberichte von August Preuner. Greifswald. Ludwig Rombert. 1874. S. 45 S.

betrachtet werden. Daß dies eine typische Darstellung ist, die lebendig bewegte Haltung aber mit Nothwendigkeit auf eine dramatische Darstellung hinweist, daß somit Motiv der Darstellung und Art der Darstellung in unverföhlichen Widerspruch stehen — das scheidet den Archäologen nicht weiter an. Die anatomische Untersuchung der Körperhaltung, die nach ästhetischen Anschauungen den ersten Ausgangspunkt, den Schlüssel für das Verständnis des Motivs bildet, wird von ihm ebenso wenig wie die Unterscheidung der typischen und der dramatischen Darstellung und die sich hieraus ergebenden Folgerungen irgendwie einer weiteren Beachtung gewürdigt.

Die zweite Phase bezeichnet ein Buch von Jean Aicard^{*)}, dessen letzter Nachtrag vom 16. Mai 1874 datirt ist. Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist eine nachgelassene Notiz Matterer's, welche seinem früheren Bericht, den er bei Gelegenheit des Todes des inzwischen Centre-Admiral gewordenen und 1842 mit Frau und Kind auf der Eisenbahn verunglückten Dumont d'Urville über die Auffindung der Statue gegeben hatte, widerspricht und die nun „die ganze Wahrheit“ geben will. Während er früher behauptet hatte: „Les deux bras étaient malheureusement cassés“ sagt er jetzt: „Lorsque M. Dumont d'Urville et moi avons vu la statue dans la chaumière, elle avait son bras gauche élevé en l'air, tenant dans sa main une pomme.“ (Aicard, p. 152.) Durch allerlei Intriguen sei es fast gelungen gewesen, die Statue in türkische Hände zu bringen; da sei zu rechter Zeit Marcellus auf dem französischen Schiff „Eclaircie“ angelangt, habe kurzer Hand die „Räuber“ (!) der Statue angreifen und diese ihnen durch Gewalt entreißen lassen. Erst bei dieser Gelegenheit habe die Statue den linken Arm verloren, oder, wie er sich im Verlauf des Buches ferrigirt, erst hier sei der linke Arm zertrümmert worden, von dem man in der gedrängten Lage nur die bekannten zwei Fragmente habe mitnehmen können. Marcellus habe diese „force brutale“ verheimlichen wollen und nur Clarac einige nöthige Andeutungen gegeben, die dessen Erklärung und Scharfbild begreiflich machten. Ebenso hätte Dumont d'Urville zur Ehre der französischen Nation geschwiegen und Matterer habe bei Lebzeiten sich durch Aufdeckung der nicht eben sehr rühmlichen Thatfache nicht mißlieblich machen wollen. Zur Erklärung der mancherlei Schwierigkeiten seiner Hypothese zieht Aicard namentlich den sehr wichtigen und bei der Frage nach der Zugehörigkeit der Fragmente des linken Armes noch nicht genug betonten, von Bremer 3. B. gar nicht erwähnten Umstand heran, daß der linke

Arm durch einen eisernen Halter an dem Körper befestigt war. Aicard's Worte, in denen er seine Folgerungen zusammenfaßt, sind S. 207 ff.: La statue, quand elle a été découverte, avait un bras, le gauche, levé et tenant une pomme; le paysan Antonio Bottonis [der bei der Auffindung zugegen gewesene Sohn des Bauern Jorgos, welcher als Greis im Jahre 1873 noch lebte und dem damaligen französischen Gesandten in Griechenland, Jules Ferry, dessen Bericht Aicard, S. 188 ff. abdruckt, die Auffindung erzählte] ne l'a jamais oublié. Ce bras maintenu par un tenon était mobile. Les paysans (Jorgos et Antonio) pour transporter le buste de la statue dans leur cabane, ont démonté la statue; ils ont détaché le bras. Ce bras, entier dans sa longueur, a été vu en place par M. Matterer. Quoique entier, il pouvait cependant être dégradé, et il était mobile grâce au tenon, ce qui explique les mots de la notice de d'Urville: „mutilées“ et „détachées du corps.“

Man wird zunächst sehr geneigt sein, der Hypothese Aicard's in Betreff der Verschweigung jenes brutalen Kampfes Glauben zu schenken, theils weil sie in der That den ganzen Verlauf in verständlichen Zusammenhang bringt, theils weil man voraussetzen darf, daß ein Franzose nicht der Eitelkeit seiner Nation durch eine ihr unliebsame Enthüllung einer Wahrheit in's Gesicht schlagen wird, wenn er nicht sehr triftige Gründe für diese Wahrheit beizubringen hat.

Inzwischen ist aber die dritte Phase eingetreten, allem Anschein nach die letzte in dieser Frage, welche eine Wendung hervorzubringen geeignet ist. In der zu Konstantinopel erscheinenden *Turquie* vom 28. Juni 1874 (*Achter Jahrgang*, No. 146) veröffentlicht nämlich der Graf von Bognò das letzte noch fehlende Document, den ersten Brief, welchen der Vizeconsul Presti an den Generalkonsul David in Smyrna schrieb und der in den dortigen Archiven wiedergefunden worden ist. Dieses wichtige Document heißt:

Milo le 12 avril 1820.

Le vice-consul de France à Milo à M. David, consul général de France à Smyrne.

Je vous dirai, monsieur le consul général, qu'un paysan vient de trouver dans un champ à lui appartenant, trois statues en marbre, représentant l'une Vénus tenant la pomme de discorde dans une main; elle est un peu mutilée; les bras sont cassés; elle est partagée en deux pièces par la ceinture. Cela ne manque pas cependant que d'être un bon ouvrage. L'autre représente le dieu Terme, et la troisième est un jeune enfant

Am 12. April, also vier Tage nach der Auffindung, heißt es, „die Arme sind gebrochen“, ohne daß die geringste Andeutung gegeben wäre, daß dieser Zustand nicht der bei der Auffindung vorhanden gewesene sei, — Dumont d'Urville aber sah die Statue erst

*) La Venus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits par Jean Aicard. Paris, Sandoz et Fischbacher. 1874. S. 235 p.

etwa drei Wochen nachher. Ricard wird vielleicht vom Standpunkt seiner Hypothese aus sagen, der Ausdruck „les bras sont cassés“ schließe den Fall nicht aus, daß der ursprünglich erhobene Arm niedergefunken, aber immer noch, wenn auch beweglich, durch den Lenon festgehalten gewesen wäre; insofern der linke Arm nicht mehr am Körper in seiner ursprünglichen Lage gehalten habe, sei er gebrochen gewesen, in sich aber sei er bis zu jenem Knochens, wenn auch hier und da verlegt, doch in seiner Länge umversehrt gefunden worden. Auch sollen nach Ricard die Bauern den Arm ganz losgelöst haben, um die Statue besser transportieren zu können; somit hätten Dumont d'Urville und Matherer den Arm nur dadurch an der Statue gesehen, daß sie ihn an die betreffende Stelle hingehalten hätten, um den ursprünglichen Eindruck zu gewinnen. Diese Zurechtlegung der Verhältnisse wäre aber nicht nur sehr gekünstelt, sie ist auch offenbar falsch. Ricard nimmt nämlich an, daß die Bauern die Statue auseinander genommen haben: „Au moment où ils ont séparé le buste de la partie inférieure pour le transporter dans leur cabane, les paysans ont nécessairement démonté toute la statue, et détaché le bras“ (p. 31). Diese Behauptung widerspricht den Dokumenten. Vogué theilt nämlich noch einen Brief mit, welchen der „capitaine de frégate commandant la Bonite“ Daunac am 11. April, also noch einen Tag früher als Brest, an David geschrieben hat. Dieser früheste sämmtlicher Berichte lautet:

Rade de Milo, à bord de la Bonite le 11 avril 1820.

A. M. David, consul général de France à Smyrne.

Monsieur David,

Il a été trouvé, il y a trois jours, par un paysan qui piochait dans son champ une statue de marbre blanc représentant Vénus recevant la pomme de Paris; elle est de grandeur plus que naturelle; on n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture. J'ai été le voir. La tête m'a paru bien conservée ainsi que la chevelure; le bout d'un des seins est cassé.¹¹

Hieraus geht zunächst hervor, daß die Bauern die Statue nicht auseinander nehmen und den oberen Theil vom unteren lösen konnten, da dieser letztere erst nach der Abfassung dieses Briefes und vor der des Brest'schen Briefes vom 12. April gefunden wurde. Da verliert die Annahme einer Ablösung des linken Armes durch die Bauern gleichfalls alle Wahrscheinlichkeit. Es geht aber weiter aus diesem Briefe Daunac's hervor, daß die Armfragmente gleich mit dem oberen Theile der Statue gefunden wurden, da er ohne eben diesen äußeren Anlaß nicht den geringsten Grund gehabt hätte, gerade diese bestimmte Deutung der obendrin nur zum Theil aufgefundenen Statue zu geben. Am Tage darauf wurde auch der untere Theil der Statue gefunden, und Brest bezeichnet die Arme als cassés, was nicht als „abgebrosen“, sondern als „zerbrochen“

aufzufassen ist. So hat es auch offenbar Vogué verstanden, welcher in dem die Uebersetzung der Dokumente einleitenden Schreiben sich so ausdrückt: „Ce document (der Brief von Brest vom 12. April) tranche définitivement le débat, car il est constaté que la Vénus a été trouvée avec „ses bras cassés.“ Il résulte, également de cette correspondance que „la main tenant la pomme“ a été découverte dans la niche en même temps que le torse, et qu'elle a été considérée, soit par M. Brest, soit par les officiers de marine, comme provenant de la statue; c'est cette coïncidence qui les a conduits les uns et les autres à baptiser la statue du nom de „Vénus recevant la pomme.“ . . . „La première partie du problème est donc résolue, celle qui concernait l'état matériel du marbre au moment de son exhumation“ . . . „Quant à la seconde partie, celle qui touche à la pose primitive des bras, sa solution n'est pas donnée par les documents: la correspondance constate seulement la découverte, près de la statue, des débris d'un bras se terminant par une main qui tient une pomme; elle ne prouve pas que ces fragments, trouvés au milieu d'autres fragments antiques, appartiennent à la Vénus“. Und dieser Meinung schließen wir uns an: wir betrachten als nummehr feststehend die gleichzeitige Auffindung der Armfragmente mit der des oberen Theiles der Statue, und weisen die Vermuthung, daß damals der linke Arm noch ganz gewesen wäre, als nicht genügend begründet zurück. Dagegen können andere Berichtigungen (so bezeichnet Daunac la chevelure als bien conservée, während wir ganz bestimmt wissen, daß der „chignon“ als besonderes Stück nach Frankreich kam) sehr wohl, wie früher angenommen wurde, bei sorglosem Transport, oder, wie sie sich allerdings noch leichter erklären, bei einem Klampe um die Statue entstanden sein. Die Annahme dieser letzteren Hypothese Ricard's, die auf Matherer's Aussage beruht, wird von der diesem Manne beizumessenden Glaubwürdigkeit abhängen, welche durch zwei widersprechende Angaben zwar zweifelhaft gemacht, aber keineswegs unbedingt aufgehoben wird, da die von Ricard angeführten Gründe für die doppelte Aussage viel für sich haben. Auch ist nicht zu vergessen, daß die gegenüberstehenden Ansagen des Grafen Marcellus zu verschiedenen Zeiten gleichfalls verschiedene und einander widersprechende sind.

Somit wären wir zu den auf archäologischem Gebiete möglichen Resultaten gekommen: historische Fakta, ein Kunstwerk aus dem Alterthum betreffend, sind festgestellt. Nun handelt es sich aber um die aus diesen Fakta zu ziehenden Schlüsse, von deren richtiger Anwendung die Wissenschaftlichkeit des Urtheils abhängt.

Reit Valentini.

Ankäufe für das Museum in Sigmaringen.

(Schluß.)

3. Das dritte Bild ist die braun in braun mit Oelfarbe auf Papier gemalte Skizze des jüngsten Gerichts von Rubens, nach welcher der Kupferstich von Cornel Vischer angefertigt worden ist.

Dieser Stich hat bekanntlich mit dem „kleinen jüngsten Gericht“ in München, auf welches Wuffin in seinem Buch über Vischer, S. 145 hinweist, gar nichts zu thun, sondern stellt vielmehr das „große jüngste Gericht“ der Pinakothek dar. Jedoch zeigt er auch von diesem, sowie von der Farbenstizze in Dresden so viele Abweichungen im Einzelnen, daß schon nach flüchtiger Vergleichung auf eine andere unmittelbare Vorlage geschlossen werden muß. Dieses Vorbild nun besaß lange Zeit der Kaufmann Joseph Brindl in München, von dem dasselbe an das hiesige Museum überging.

Die Skizze ist genau von der Größe des Kupferstichs. Das Papier, welches auf alte Leinwand und sammt dieser wieder, vielleicht vor nicht sehr langer Zeit auf neue Leinwand aufgezogen ist, besteht aus zwei, vielleicht aus drei Theilen. Oben nämlich ist ein schmaler Streifen angefügt, der nur etwa einen Zoll breit ist, so daß auf ihn bloß die obere Hälfte des Kopfes von Gott Vater zu sehen kommt, und zwar gehen die Ränder der beiden Papiertheile übereinander hinweg, die Aneinanderfügung fand daher vor der Malerei statt, ohne Zweifel, weil dem Künstler kein hinlänglich großer Bogen Papier zu Gebote stand. Etwas unter der Mitte der Komposition geht ein zweiter Schnitt oder Zug quer durch das Papier und theilt das Bild genau in die beiden Hälften, in welche Vischer es auf seine zwei Kupferplatten vertheilt hat. Schnitt oder Zug — denn ist nicht ganz ersichtlich, ob das Papier durchweg getrennt oder bloß an den beiden Rändern eingerissen ist. Im erstem Falle hätte man sich etwa zu denken, daß Cornel Vischer zu seiner Bequemlichkeit beim Stechen das hohe Blatt durchschnitten, im zweiten Fall, daß er es bloß umgebogen hätte und daß dann die Falte vielleicht in Folge langen Herumführens in Mappen an einzelnen Stellen gebrochen wäre. Letzteres scheint mir das Wahrscheinlichere, da ich einen durchgehenden Schnitt nicht verfolgen kann, sondern an mehreren Stellen noch den Zusammenhang des Papiers erkannt zu haben glaube. Uebrigens scheint ein späterer Fingel an diesem Zug nachgebeffert zu haben.

Die Skizze stellt, im Vergleich mit dem großen jüngsten Gericht, die Komposition von der Gegenseite dar. Sie ist sehr ausgeführt, die Lichter namentlich bei den Haaren sorgfältig mit weiß gehöht, die Konturen scharf, manchmal hart, häufig mit einem feinen Stift oder der Feder nachgezogen, um dem Fingelstriche

mehr Schärfe zu geben, lauter Umstände, welche wahrscheinlich machen, daß die Skizze eigens für den Kupferstich angefertigt oder nachträglich hergerichtet worden ist.

Von wessen Hand stammt nun die Skizze? Um hierauf antworten zu können, muß erst das Verhältniß derselben zu den andern Darstellungen gleichen Inhalts näher betrachtet werden. Nach dem großen Bilde kann sie nicht wohl angefertigt worden sein. Denn sonst hätte der Verfertiger nicht bloß im Allgemeinen, sondern auch im Einzelnen sich an das Original gehalten, er hätte ohne Zweifel nur eine genaue, verkleinerte Kopie des großen Bildes von der Gegenseite gemacht. Er hätte sich gewiß, um nur Weniges anzuführen, nicht erlaubt, das Scepter Christi, das auf dem großen Bilde als Pendant zu dem Flammenschwerte frei in der Luft schwebt, unmittelbar auf den Kopf der Madonna herabzudrücken, er hätte nicht die ruhige Stellung S. Peter's, der auf dem großen Bilde die beiden Arme nach unten gewendet, in der rechten Hand die Schlüssel, die linke geöffnet hält, so verändert, daß er den rechten Arm mit einem Schlüssel in der Hand energisch aufwärts reckt, den linken ebenfalls mit einem Schlüssel in der Hand abwärts kehrt u. s. w. u. s. w. Solche Verschiedenheiten, ja noch größere in Zahl und Stellung der Figuren u. s. w. finden sich von Oben angefangen bis an den untern Rand nach Unten, wie sich Jedermann überzeugen kann, der den Vischer'schen Stich mit einer Photographie des großen Bildes vergleicht. Ebenso verhält es sich mit der dreifachen Farbenstizze, nur treten die Abweichungen mehr die untern Partien, während die obern sich mit dem Stiche übereinstimmender zeigen als bei dem Münchener Bilde. Von weiteren ähnlichen Darstellungen soll eine sich im Privatbesitz in England befinden, eine andere in Kassel gewesen sein. Von der ersten konnte ich gar nichts erfahren, von der letztern hörte ich durch die Güte des Herrn Prof. D. W. Vogt in Düsseldorf folgendes: In dem Katalog der Düsseldorfer Galerie aus dem Jahre 1753 steht: „Nr. 173. P. P. Rubens. Eine Skizze, das jüngste Gericht mit dem in den Wolken wie auf einem Throne sitzenden Erlöser als künftigen Weltensrichter. Auf Holz, 2 7'' hoch, 2 4'' breit. Diese Skizze befindet sich nicht mehr in der Kasseler Gallerie, ohne Zweifel sei sie unter der französischen Fremdherrschaft geraubt worden und vielleicht über Paris nach Petersburg gelangt.“ Ich schlug dann Waagen's Katalog der Petersburger Galerie nach, fand sie aber nicht darin. Auf die beiden oben genannten Darstellungen also beschränkt, scheint mir angenommen werden zu müssen; daß unsere Skizze nur von o r ihnen oder unabhängig von ihnen entstanden sein könne. Und hier ergeben sich kief die zwei Möglichkeiten: entweder ist sie eine spätere Kopie eines verloren gegangenen Originals aus Rubens' Atelier oder sie ist selbst

in Rubens' Atelier entstanden. Zieht man die erste dieser beiden Möglichkeiten in Betracht, so verfällt man zunächst auf den Gedanken, daß Vischer selbst für seinen Stich diese Kopie angefertigt haben könnte. Nach einer Vergleichung mit seinen Hautzeichnungen kommt man aber von diesem Gedanken zurück; wenigstens stimmen diejenigen, die ich gesehen habe, nicht mit unserer Skizze. Auch was Piot über die Zeichnungen des Meisters sagt: „seine Zeichnungen, in Holland sehr gesucht, sind fast alle auf Pergament, mit schwarzer Kreide ausgeführt, gemischt mit etwas Rothstift . . .“ paßt nicht auf die Skizze des jüngsten Gerichts. Man muß sich daher nach einer andern Urheberschaft umsehen. — Von den fünf Stichen Vischer's nach Rubens erschienen vier und darunter das jüngste Gericht in F. Soutman's Verlag. Das Verhältniß Vischer's zu Soutman ist zwar noch nicht aufgeklärt*), man hält ihn aber mit großer Wahrscheinlichkeit für einen Schüler desselben. Soutman war Schüler des Rubens, hat bekanntlich viele seiner Gemälde mit größter Treue und Sorgfalt wiedergegeben, und hiezü ohne Zweifel Zeichnungen benützt, die er in Rubens' Atelier unter den Augen des Meisters angefertigt hatte, oder Zeichnungen, die von der Hand des Meisters selbst stammten. Ueber diese in Rubens' Werkstatt entstandenen Zeichnungen drückt sich Waagen, Kunstwerke in England I, S. 446 folgendermaßen aus: „Verschiedene sehr ausgeführte und treffliche Zeichnungen von seinen berühmtesten Bildern sind, meines Erachtens, nach denselben zum Behuf des Kupferstichs gemacht worden und rühren größtentheils von Vorsterman, Volswert und Pontius her. Hierdurch verlieren sie aber nicht wesentlich an Werth, denn Rubens stand zu diesen großen Kupferstechern in einem ähnlichen Verhältniß, wie Raphael zu Marcanton, die Zeichnungen wurden unter seiner Aufsicht und mit seiner Hilfe gemacht.“ Im Hinblick hierauf wird man nicht zu unfeiner vorgehen, wenn man annimmt, daß auch unsere Skizze auf ähnliche Weise entstanden sei. Sie wäre mithin mit großer Wahrscheinlichkeit auf Rubens' Atelier zurückzuführen. — Berechtigt man aber auch ihr innerer künstlerischer Werth zu diesem Schlusse? Diese Frage darf bejaht werden. Wenn man berücksichtigt, daß die oben berührte Ausgeführtheit, die vorkommenden Härten in den Konturen u. s. f. sich daher schreiben, daß die Skizze als Vorlage für den Stich ihre Bestimmung erhielt, und wenn man diese Eigenthümlichkeiten in Abzug bringt, so macht das Ganze durchaus den Eindruck eines Rubens'schen Originals, so ächt und so gut, wie viele andere auch, ja wie „das große jüngste Gericht“ in der Pinakothek selber, an welchem nach Förster, Gesch. der deutschen

Kunst, 3. Theil, S. 116, Rubens „laum einen eigenen Pinselstrich gewohnt“ hat. Ich glaube daher meine Meinung in folgende Worte fassen zu dürfen: Unsere Skizze ist die für den Stich angefertigte, in Rubens' Atelier unter den Augen und mit Beihilfe des Meisters selbst entstandene Wiederholung eines der ersten Entwürfe, vielleicht des Originalentwurfs von Vitte des Gerichts, und ich nahm darum keinen Anstand, sie in meinem Kataloge unter der Firma „Rubens“ aufzuführen. An Vergängern fehlt es mir nicht. Der frühere Besitzer hatte sich ein (jetzt bei meinen Alten liegendes) „Zeugniß“ ausstellen lassen, worin gesagt wird, daß in der „Delfarben-Skizze, vorstellend: das jüngste Gericht bezüglich des Entwurfs sowohl, als einer weiters darin vorkommenden höchst geistreichen Durchführungsweise ohne Zweifel eine originelle (sic) Arbeit von P. P. Rubens erkannt wird.“ Dieses Zeugniß trägt die Unterschrift W. Kaulbach's d. v. 1. März 1863. Gleich darauf folgt B. Pecht am 5. März 1864 mit dem Urtheile: „Die grenzenlose Meisterschaft der Nade vertritt allein schon die Richtigkeit des Bildes, abgesehen von allen andern dafür sprechenden Gründen.“ Dann kommt noch eine Reihe von Namen: Max Zimmermann, S. Hirschfelder, F. Reichardt, J. O. Enno, A. Steinach, J. Burger, J. Eggert, A. Bayerdorfer, E. Ilse, W. v. Menz, G. Förster, A. Stademann, Th. Weber, B. Bourgeois, A. Benja — die sich ähnlich, oft nicht ohne dithyrambische Wendung ausdrücken. Auch Kühle, der 1873 das Bild hier sah, sieht nicht an, es auf Rubens' Werkstatt zurückzuführen.

Signaringen.

D. Lehner.

Kunsliteratur.

* Heber's Geschichte der neueren deutschen Kunst (vergl. Kunst-Groull, 1874, Sp. 363) schreibt rauh, dem auszugehenden Programm entsprechend, vorwärts. Zu die Schilderung des deutschen Klassicismus reißt der Verfasser im 2. Heft die analogen Erscheinungen in Frankreich und England an und gab dann eine eingehende Schilderung der Periode der Romantik (Buch II), welche den größeren Theil des zweiten und ein Stück des 3. Heftes füllt. In diesem beginnt hienaus die Darstellung der „Glanzzeit der deutschen Kunst“ (Buch III), vor Allem des Cornelius und seiner Münchener Schöpfung und der Entwicklung der deutschen Historienmalerei. Mit den Anfängen des Realismus in der Düsseldorf'schen Schule schließt der bis jetzt vorliegende Theil ab. Gleichmäßige Obegenheit der Arbeit und ein streng objektiver Zug der Darstellung zeichnen Heber's Buch aus und wir glauben im Sinne vieler Leser desselben zu sprechen, wenn wir dem Wunsch Ausdruck geben, daß der Verfasser sich an ein etwas knapp bemessenen Raum von fünf Heften nicht für gebunden erachten möge.

* Von Schnaase's neuer Auflage ist loben die erste, in Text und Abbildungen beträchtlich vermehrte Bearbeitung des 7. Bandes (das Mittelalter Italiens) erschienen, bearbeitet vom Verfasser unter Mithilfe von Dr. G. Döbber in Berlin. Nach Erscheinen der noch zu gewärtigenden zweiten Abtheilung des Bandes wird das berühmte Geschichtswerk in seinem ganzen bisherigen Umfange, bereichert mit den Glemmergebnissen der neueren Forschung, in verjüngter Gestalt vorliegen. Ja wir dürfen uns jetzt der frohen Hoffnung hingeben, daß

*) Wie wir denn seit dem Erscheinen des Buchs von A. von der Willigen „Les artistes de Harlem“ von Vischer eigentlich weniger wissen als vorher.

der allbereite Verfasser auch die schönste Zuhilfenahme, die er der neuen Auflage zu Theil werden lassen konnte, nämlich den 8. Band mit der Darstellung der Renaissance, uns nicht mehr lange vorarbeiten werde. Gerade als Rückschlus dieser Darstellung, deren Conceptionen einer Zeit angehört, in welcher das Studium der Renaissance noch nicht alle Geister beschäftigte, wie heututage, wird eine Schilderung der neuen Weltanschauung gewiß ihre eigenbürtige Bedeutung haben. Möge dem großen Autor die Kraft und Frische zu dieser Krönung seines Werkes in vollem Maße beschieden sein!

R. B. Der englische Archäologe John Henry Parker, welcher im Jahre 1874 (bei John Murray in London) ein aus zwei Theilen (Text und Abbildungen) bestehendes Werk über die antiken Verfassungen der Stadt Rom und über die antiken Mauer-Konstitutionen in Rom, als ersten Band einer großen „Archaeology of Rome“, veröffentlicht hat, ehrt jetzt eine zweite, bedeutend vermehrte Auflage desselben. Die Zusätze sollen auch allein, für die Besitzer der ersten Auflage, abgegeben werden.

Ein neues französisches Kunstblatt erscheint seit Anfang dieses Jahres unter dem Titel „L'Art“ bei Hipp. Beymann in Paris. Die Redaction wird von Eug. Bérone geleitet. Die ersten beiden Hefte enthalten je 24 reichillustrirte Druckeisen in ff. Folio und je zwei Abirungen. Auch die Kunst und das Theater werden mit in den Kreis der Wirksamkeit dieses Journals gezogen. Der Subscriptionspreis beträgt jährlich für Paris 120 Franken, für Deutschland 145 Franken. Von dem Inhalte des Blattes geben wir unter der Rubrik „Zeit-schriften“ Nachricht.

Konkurrenzen.

Permanente Ausstellung im Krystallpalast zu Sydneyham. Der Vorstand dieser Anstalt veröffentlicht folgendes Programm für die Konkurrenz im Jahre 1875: Da die letzte Konkurrenz bedeutender als alle vorhergehenden, sowohl an Qualität als auch an Quantität der zur Ausstellung gelangten Werke, und der Verkauf bedeutender als im vorhergehenden Jahre war, so hat sich die Verwaltung entschlossen, unabhängig von der Konkurrenz der englischen Schule, für die nächste Saison nachstehende, insbesondere für ausländische Künstler bestimmte Preise auszusprechen: A. für die besten Historien- und Genrebilder und alle sonstigen Gemälde, in denen die Figuren vornehmlich, eine goldene, vier silberne und drei bronzene Medaillen. B. für alle übrigen Gemäldeabgebungen, wie Landschaften, See- und Thierstücke, Stillleben u. s. w., eine goldene, vier silberne und drei bronzene Medaillen. — Ferner in einer besondern Konkurrenz, an welcher Künstler und Sammler theilnehmen können: C. für das beste Oelgemälde, einerlei welchen Genres und aus welcher Schule, das von einem lebenden Künstler im Laufe der letzten fünf Jahre gemalt und von diesem oder einem Sammler ausgestellt wird, eine goldene Medaille oder 25 Pfund Sterling Wmze. Bei dieser Konkurrenz ist es den Ausstellern unbenommen, auch solche Gemälde einzuliefern, die unverkäuflich sind. — Der Werth einer jeden goldenen Medaille ist 25 Pfund Sterling. — Diejenigen Künstler, welche sich um die sub A, B und C versammelten Preise bewerben wollen, werden ersucht, dies in kürzester Zeit dem Repräsentanten der Gesellschaft, Herrn P. A. d'Onet in Gent, 11, Rue des Deux Cordes, wissen zu lassen, damit bei Zeiten ein Katalog hergestellt und die für die Gemälde nötigen Plätze reservirt werden können. — Die zur Konkurrenz bestimmten deutschen Gemälde müssen spätestens bis zum 1. März d. J. franko bei Herrn V. G. Steinhilber in Aachen, 45, Rue du Couvent eintreffen. Zugleich mit der Uebersendung ist Gegenstand und Werth der Sendung Herrn P. A. d'Onet in Gent brieflich mitzutheilen. Die prämiirten Gegenstände werden im Laufe des April 1875 bekannt gemacht. Die Jury wird so zusammengesetzt werden, daß sie durch Sachkenntnis und strengste Unparteilichkeit jede nur mögliche Garantie besitzt. Das Urtheil der Jury, welches die prämiirten Künstler namentlich hervorhebt, wird durch die Urtheile von Bekannten bestätigt. Die prämiirten Werke müssen sechs Monate hindurch ausgestellt bleiben, betrifft der übrigen ist unter Repräsentant bevollmächtigt, sie jenen Künstlern, welche darnach ersucht haben, früher zurückzugeben. — Die Gemälde aus

Belgien und Holland werden bis Rotterdam franko zurückgeliefert; ebenso nach Paris, wo sie zur weiteren Expedition Herr S. Filsommeau 43, Rue St. Georges in Empfang nimmt; für Deutschland, die Schweiz und die übrigen Länder wird die Rücksendung nur bis Düsseldorf oder Köln frankirt erfolgen. Im Uebrigen bleiben die Bedingungen die nämlichen wie bei der permanenten Ausstellung; die Veranlassung trägt die Frucht von Antwerpen nach London; im Falle eines Verfalls werden 10% Kommissionsgebühren in Anseu geachtet. — Die Veranlassung trifft für die gute Erhaltung der Gemälde und sonstigen Kunstgegenstände die nöthigen Maßregeln, um sie vor jeder Beschädigung zu bewahren, ohne sich aber für Unfälle, Verzögerungen und Verlußt verantwortlich zu machen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Die ersten Wochen des neuen Jahres brachten unsern Ausstellungen mehrere interessante neue Kunstwerke. Bei Pöschner und Kraus schlossen von den anwesenden Bildern zunächst die große norwegische Landschaft von Gude, die schon auf der Wiener Weltausstellung so viele Anerkennung gefunden; eine große, trefflich komponirte, aber etwas trocken gemalte Oel-Landschaft von H. Funt in Stuttgart und die beiden, von der Berliner Ausstellung bekannten Bilder von Ferdinand Schönauf in Weimar „Genevieve“ und „Ernste“, sowie eine Reihe biblischer kleiner Gemälde von den Weimaranern B. Friedrich (Philipp), Kelen und Schenter (Landschaften) und Geibel und Otto Gäubler (Genrebilder). Derselben erregten um so lebhaftere Theilnahme, als viele der genannten Künstler in früheren Jahren unserer Kunstschule angehört haben und hier im besten Andenken stehen, so daß man sich freuen, einmal wieder etwas von ihnen zu sehen. Besonders war dies bei Gude und Funt der Fall. Von den einheimischen Malern erregte diesmal H. Knauth durch ein Historienbild die meiste Aufmerksamkeit, welches, von einigen Portraits abgesehen, das erste Gelbild dieses begabten jungen Künstlers war. Es stellte eine byzantinische Heilandschilde dar, die der Gemaldir Alma Oldenichts überreicht. Sämmtliche Figuren waren mit scharfer Charakteristik und genauer Veredlung der nationalen Eigenthümlichkeiten in Ausdruck, Haltung und Bekleid dargestellt, und auch in allen Einzelheiten der Umgebung verzeh sich bei sorgfältiger Betrachtung. Das Bild machte Damen einen überaus vortheilhaften Eindruck. In Auffassung und Farbe war die Einrichtung der Werke von Alma Tadema unverkennbar. Wir haben schon früher in vielen Blättern auf das hervorragende Talent von Knauth aufmerksam zu machen Gelegenheit genommen bei Beschreibung eines großen Kartons „Schimbid an der Leiche Siegfrieds“ in No. 18 des 5. Jahrgangs, seiner Figuren aus dem Kriege von 1870–71 in No. 4 des 7. Jahrgangs und seiner Konkurrenzfiguren in No. 19 des 7. Jahrgangs) und wir freuen uns daher um so mehr, unsere glühende Meinung durch dies neue Werk bestätigt und durch die Einholung des großen Reichthums nach Kom zu den Künstler seitens der höchsten preussischen Kunstbehörde bestätigt zu sehen. Eine gleichzeitig angefertigte Zeichnung von Knauths „Scene aus Hamlet“ erhiben uns etwas unmaniert und localistisch, um ganz betrübend zu sein. Emil Häntzen brachte ein sehr gelungenes kleines Reiterportait des Kaisers Wilhelm mit Bismarck, Moitte und Koon im Hintergrunde, und Rudolf Jordan gab in der „Krankensuppe“ die veränderte Wiederholung eines früheren Bildes, dessen Verzüge in Zeichnung und Farbe jetzt noch in erhöhtem Grade zur Geltung kamen. Der „Serpents von Paris“ von S. Gillissen zeichnete sich namentlich durch eine hübsche landschaftliche Stimmung aus, während eine „Maritime“ von S. Schlegeler den früheren Werken dieses Künstlers in Farbe und Behandlung weitaus nachstand. Von den Landschaften ist besonders ein Waldbild von G. Scherer wegen der außerordentlichen Naturabtheilung in Ton und Stimmung lebend hervorzuheben. Auch die Landschaften von Heubach von Albert Knuth fanden eine hübsche Aufnahme. In der Ausstellung von G. Schüller waren mehrere rühmliche Portraits von Clemens Peter, V. Ziegler, J. Käting und Frau Marie Diekmann zu sehen, von denen wir namentlich die beiden Profilbilder der zuletzt genannten Künstler anerkennen haben. Sie zeigen uns den berühmten Historiker

Professor Heinrich von Sybel in Bonn nebst Gemahlin in sprechender Bezeichnung und geistvoller Auffassung und gehören zu den besten Leistungen der trefflichen Malerin. Ein großes Altargemälde für eine Kirche in Vieren von E. Laucen sein soll ebenfalls als ein sehr verdienstliches Werk gerühmt werden. So stellt die heilige Hildegard dar, welche Waisenfinder und deren Beschützer dem göttlichen Segen des Heilandes empfindet, welches auf dem Schöße der heiligen Jungfrau, von Engeln umgeben, thronet. Die Composition dieses als Fortbild zum Andenken einer edlen Tame geschulten Gemäldes ist verständig und abgerundet und die malerische Ausführung sehr gelungen; frei von jeder süßlichen Kraußhaftigkeit, auf der so mancher religiöse Bilder leiden, zeigt es in der Auffassung von innerer Frömmigkeit und in der Darstellung von sorgfältigem Studium der Natur. — Ein kleines Kirchen-Interieur aus Silberstein von Andreas Huchbach verdient wieder als ein wahres Kleinod seiner Durchführung gepriesen zu werden, und von dem Gensbüchern zeichnet sich die „Kanzeldecke“ von Carl Grunke Friedrichsen und das „Zshummelich“ von Carl Rike vortheilhaft aus. Ein großes Bierbild von H. Wurner übertrafste durch die last stehende Widmung in der Bierkategorie einer sonntäglichen Nachmittagsstimmung, ist aber leider wieder durch eine etwas defecative Behandlungsweise. Per Sitzung des Vereins bei Laub von Carl Hilgers war ein hoch preisliches, treffliches Bild, dessen romantisch-phantastischer Grund durch die Staffage eines ritterlichen Jagdzuges noch erhöht wurde.

Im Berliner alten Museum sind einige bemerkenswerthe Veränderungen theils schon vollendet, theils in Ausführung begriffen. Vor Allem sind im Antiquarium die griechischen Terrakotten aus Tanagra bedeutend vermehrt, doch, wie das Herr Zelt. mittheilt, noch nicht vollständig aufgestellt. Obwohl sie alle im Glanzstande stehen, sind doch einzelne, besonders wertvolle, um sie dem feststehenden Einflusse der wechselnden Luft möglichst zu entziehen, noch besonders unter Glasladen gestellt. Sie dürften sich zur Nachbildung, z. B. in Porzellan-Bildnis, zu elegantem Zimmerdekor, ganz besonders empfehlen. Am Münzkabinett ist seit Monaten der Silberbeimer Silberfund in zwei übereinander stehenden Glasfassen recht schön und prächtig aufgestellt, manche Vasen und Gefäße theils einer außen befindlichen Kurbel auch dreubar. Die griechischen und römischen Statuen erhalten eine gänzlich neue Aufstellung und Nummerierung, viele derselben haben schon inner der bisherigen Papier-Signatur elegante Metallgehäusen mit Namen und Nummer für den künftigen Katalog. In der Gemälde-Galerie geben, wegen Vertheilung der Suermondt'schen Sammlung, gleichfalls bedeutende Umstellungen vor sich, so daß einzelne Abtheilungen jetzt ganz geschlossen sind.

Vermischte Nachrichten.

B. Für das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf sind bis jetzt eingegangen 20,068 Thaler; da jedoch der ausführende Künstler, Bildhauer Donnerdorff in Dresden, laut Vertrag 27,000 Thaler für das Standbild erhält, und außerdem noch die Kosten der Fundamentierung zu bestreiten sind, so fehlt noch immer eine hübsche Summe, um die Kosten vollständig zu decken. Donnerdorff ist seit dem Frühling des verflochtenen Jahres 1874 mit dem Werke beschäftigt und will dasselbe bis 1877 vollenden, in welchem Jahre die feierliche Aufstellung erfolgen soll. Wir hoffen daher, daß ein allseitiges Interesse recht bald die noch fehlenden Gelder einbringen werde.

Zur Erinnerung an S. Regnault. Am 19. Januar fand in der kleinen Kirche von Ruell eine wenig besuchte Leichenfeier für die Gesalbten des merkwürdigen Tages von Bayenval und Montreuil statt. Die Erinnerung an diese für Paris und Frankreich so schmerzvolle Periode berührt namentlich auch die künstlerischen Kreise tief. Man hat nicht vergessen, daß der Tag von Bayenval, wenn er die Kapitalisten von Paris bedrückte, ebenfalls der französischen Malerei einen unberechenbaren Verlust beibrachte. Man mag vielleicht aus patriotischer Anerkennung den wirklichen Wert Henri Regnault's, des Gesalbten von Montreuil, ein wenig über das ihm zukommende Ansehen erheben haben, immerhin ist der 29-jährige Künstler bis jetzt noch nicht ersetzt worden. Regnault hatte, was sonder-

bareweise den heutigen französischen Malern abgeht: Temperament. Er operierte nicht allein der Grazie und Eleganz — er malte mit nerviger Hand, welche durch eine feurige Phantasie immer richtig, immer treffend geföhrt wurde. Daß bei dieser Anlage Regnault auch gegen die Mängel seiner Vorfänger zu kämpfen hatte, daß er sich namentlich vor dem Hübelspielen in's Orrele bewahren mußte, ist allerdings wahr. Er selber anerkannte dies und rechnete so wie seine Bewunderer auf die Zeit, welche das Blut abfließt und der Hand mehr Festigkeit und Ruhe verleiht. Aber die Zeit wurde ihm nicht gönnig, und es bleibt ihm nur das Andenken, welches ihm das in der kleinen Kirche von Ruell verjamerte Däuisin Öetreuer widmete. P. d'A.

II. Ausgrabung der Akropolis von Athen. Angeregt durch die von der deutschen Kommission bei den Ausgrabungen in Olympia zu erfassenden wissenschaftlichen Resultate, hat kürzlich der Director die französischen archäologischen Schule in Athen, Burnouf, den Vorschlag gemacht, die völlige Ausgrabung der Akropolis zu Athen, welche er schon vor dem deutsch-französischen Kriege geplant hatte, nun in Ausführung zu bringen. Er verlangt dafür 150,000 Franc. Da er glaubt, diese Ausgabe dem Staate jetzt nicht zumuthen zu können, wendet er sich an Privatleute, an Künstler, an gelehrte Gesellschaften etc. mit der Bitte, diese Summe durch freiwillige Beiträge zusammenzubringen.

Vom Kunstmarkt.

II. Ein neues Werk über textile Kunst. Außer dem in Nr. 11 d. J. dieser Blätter angezeigten großen Werke über Web-Ornamente von Hr. Hübner, erscheint gegenwärtig auch ein französisches Werk ähnlichen Inhalts, „L'Ornement des tissus“ von Dupont-Auberville, welches auf 100 Tafeln Farbendruck ungefähr 2000 Muster aus allen Zeiten, vom Alterthum durch das Mittelalter und die Zeit der Renaissance hindurch bis auf unser Jahrhundert in polyptomen Darstellungen nebst erläuterndem Texte enthalten wird. Für Deutschland hat die Buchhandlung von F. Vieweg in Leipzig den Vertrieb dieses von Duchelin-Desrozieres unternommenen Werkes übernommen.

R. B. In Danzig kommt jetzt die sehr wertvolle Ausstellung des Staatsrats J. C. Hod, deren Hauptgegenstand in den ausgezeichneten und seltensten Exemplaren der schönsten Kupferstiche aller Zeiten besteht, welche aber auch viele andere ältere Kunstwerke verschiedener Art in Holz, Bronze, Porzellan etc. enthält, zum Verkauf.

Die Handzeichnungen der Hübner werden demnächst in photolithographischen Abdrücken herausgegeben und sollen in Heften zu vier Blatt erscheinen. Jedes Heft wird 1—1½ Mark kosten. Den Vertrieb für Deutschland hat die Buchhandlung von Hier & Hündel in Glogenz übernommen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 140.

Winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. I. — The Water-colour-Society, von W. M. Rossetti. — Recently discovered antiquities in Rome, von G. J. Hemans.

No. 141.

Notes on a tour in the Cyclades and Crete, I. Delos and Rhodol, von H. F. Tozer. — Sixth winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. (Forts.) — The Water-colour Society, von W. M. Rossetti. (Forts.)

No. 142.

Notes on a tour in the Cyclades and Crete, II. Tenos; von H. F. Tozer. — Sixth winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. (Forts.) — The Flavian Amphitheatre, von C. J. Hemans.

L'art, revue hebdomadaire. Folio. Paris, H. Heymann. No. 1 u. 2.

Notre but. — Lazaro Duvaux et la Marquise de Pompadour, von Eugen Véron. I. — De la nationalité dans l'art, von Phil. G. Hamerton. I. — Les fouilles de Pompéi et la Musée de Naples, von L. Méaulx. I. Mit Abbild. — Le Site de Havard, von Paul Lerol. I. (Mit Abbild.) — Un contemporain de Bartsch, von J. B. Wemssill. Mit Abbild. — Le style Pompadour, von E. Véron. — Jean Baptiste Inceby, von A. Genevay. I. — Au Louvre, von A. de Buisseret. I. — 3 Kunstbelegungen.

Art-Journal, Januar.

Studies and sketches by Sir Edw. Landseer. (Mit Abbild. — Early engravings in the Royal Gallery at Florence, von P. P. S. Guilar. — The works of Lawrence Alma-Tadema, von James Dafforna. (Mit Abb.) — The stately homes of England: Buteleigh, von Hall und Jewitt. (Mit Abbild.) — Memorial sketch of the late J. B. Foley, von G. F. Tenison. — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Curtis (Mit Abb.) — Obituary: Theodor Hildebrandt. — Beilage: drei Stahlstiche, von denen einer zu dem Artikel von Tenisonwood.

L'art universel. No. 1.

Silhouettes d'artistes. Fortuny, von L. Gonse. — Les artistes autrichiens. Rempier, von Edm. Baire. — Le prix annuel du roy, von H. Noël. — Quelques heures à Anvers, von C. Lemoulier. — Les eaux-fortes de W. Unger; les épreuves de l'art; le peintre-graveur par M. M. Hippert et Linnig.

No. 2.

Le nouvel opéra, von Louis Gonse. I. — Quelques heures à Anvers, von C. Lemoulier. (Schluss.) — Les artistes belges: Gustaf Wappers, von H. Noël.

Les Beaux-Arts, Paris, E. Dentu. No. 1.

Le pasticheum homérique, von V. de Laparède. — Les tableaux qui s'en vont, von P. de Saint-Victor. — Du spirituelisme dans l'art, von H. Housaye. — Lettres sur l'art, von E. Delaunoy. — Shakespeare paysagiste, von J. Claretie. — 4 Kunstbeilagen.

Blätter für Kunstgewerbe. IV. Bd. 1. Heft.

Präsent von J. Falke. (Mit Abbild.) — Das Salzburger Museum. — Abbildungen: Himmelbett, 17. Jahrh., deutsche Arbeit; Placem, 16. Jahrh.; Kaminränder aus Schmelzstein, 16. Jahrh., venetian. Arbeit; Stoffmuster aus der Bock'schen Sammlung; Seidengewebe, 16. Jahrh., Italien. Arbeit; Atlasgewebe; 16. Jahrh., französ. Arbeit;

Rother Damast, 16. Jahrh., französ. Arbeit; Seidengewebe 13. Jahrh., Italien. Arbeit. — Moderne Entwürfe: Emailirte Cassetto, Pauschbovie, Wanddecoration, Tafelaufsatz.

Gazette des Beaux-arts, Januar.

Quinze sonnets de Michel-Ange, von Saint-Cyr de Rayssac. (Mit Abbild.) — Anst. von A. de la Fournelle. — Le Baron de Viek. (Mit Abbild.) — Murillo et son élève, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Exposition de l'Union centrale. Histoire du costume: Salles orientales, von A. Jacquemart. — Lesivoires de Franc. Duquesnoy, von A. Darcel. — „Le dix-huitième siècle de P. Lacroix“, von R. Ménard. (Mit Abbild.) Collection Haslewsky, von Clément de Ris.

Gewerbehalle, 1875. 1. Heft.

Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von Jacob Falke. (Mit Abb.) — Abbildungen: Sockelverzierungen eines Altars im Dom zu Orvieto. — Moderne Entwürfe: Plafond, Marmorkamin, Buffet, Schrank, Glasvasen, Standuhr, Schmuckkästchen, Thorweg, römische Goldwaaren.

Journal des Beaux-arts, No. 1.

Paul Veronès, von J. Rousseau. — L'oeuvre de W. Unger: Frans Hals, von Ad. Niret.

Auktions-Kataloge.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung am 9. Februar.

Katalog von Oelgemälden alter Meister. Sammlung des Banquier Hostmann, Celle, und des Rittergutsbesitzers von Voss, Görlich. 64 Nummern.

Versteigerung am 15. u. 16. u. 17. Februar. Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Büchern etc. (Sammlung F. W. Krauss, Cords u. A.) 736 Nummern.

Inserate.

EXPOSITION
DES
BEAUX-ARTS
A LA HAYE
(Royaume des Pays-Bas)
1875.

La Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts, constituée sous les auspices de la Régence de La Haye, a l'honneur d'annoncer que l'Exposition aura lieu du 16 mai jusqu'au 27 juin 1875, dans les salons de l'Académie de peinture au *Prinseessegracht*.

Les ouvrages destinés à l'Exposition devront être adressés à la Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts à La Haye (au *Teekens-Akademie, Prinseessegracht*). La franchise de port n'est pas exigée. Toutefois la Commission ne payera pas les frais de transport des objets envoyés par **GRANDE VITESSE**. Pour l'extérieur du cadre la forme carrée est rigueur.

La Commission recevra les objets destinés à l'Exposition du 15 avril jusqu'au 1 mai à minuit. Après cette époque aucune oeuvre ne sera reçue. La Commission n'accepte que les oeuvres d'artistes vivants. Ne pourront être présentés les copies, les ouvrages qui ont déjà paru à l'Exposition de La Haye, les tableaux ou autres objets sans cadre.

Le nombre des tableaux que chaque artiste est admis à envoyer à l'Exposition est limité à trois.

Après la clôture de l'Exposition les objets qui en auront fait partie seront renvoyés au domicile des artistes nationaux et les ouvrages des artistes étrangers aux adresses indiquées. La Commission ne se charge pas de la franchise de port pour le retour.

La régence de la ville mettra à la disposition de la Commission directrice une somme d'argent pour laquelle on fera l'acquisition d'un ou de deux tableaux, qui seront placés au musée de peinture moderne de La Haye. Cet achat sera considéré comme une distinction pour l'artiste.

LA HAYE, le 28 Janvier 1875. (41)

La Commission directrice de l'Exposition:

F. G. A. Gevers Deynoot, Président.
Johan Gram, Secrétaire.

Hierzu 2 Beilagen von B. Zemann in Stuttgart und Denke's Verlag in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstadt & Fries in Leipzig.

Wir suchen zu kaufen und bitten um
gütige Einsegnung von Offerten mit Angabe
des Preises: (42)

„Zeitschrift f. bild. Kunst“,
complet, soweit erschienen, und ein-
zelne Jahrgänge.

Stuttgart a. M., Februar 1875.

Joseph Baer & Co.,
Stofmarkt 18.

Holbein
und
seine Zeit.

Von
Alfred Woltmann.

Zweite
umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S.
gr. Lex.-8. Preis broch. M. 13;
geb. M. 15, 50.

Ein Supplementband, das kritische
Verzeichniss der Holbein'schen Werke
enthaltend, wird später ausgegeben.

E. A. Seemann.

Beiträge

sind an Dr. G. v. Löhmann
(Wien, 2. Berechnungsgasse
25) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Köhlgasse, 3),
zu richten.

12. Februar



Inserate

à 25 Fl. für die drei
Mal gespartene Beilage
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheint, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verkaufsstellen.

Inhalt: Das Kriegerdenkmal in Stuttgart. — Correspondenz: Berlin. — Gard. Kunstgewerbliche Vortragsblätter; Dresden. Flächen-Bergierungen; Preuß. Die baulichen Altstädter der kirchlichen Lande. — Vrazer Kunstakademie. — Stuttgarter Künstler; Wiener Beiliche; Urektion nach Comestrate. — Vom Kunstmarkt; Paris; Photographien hiesiger Kunstwert; Besichtigung der Galerie Colonona. — Zeitschriften. — Inserate.

Das Kriegerdenkmal in Stuttgart.

Am Jahrestage des Sieges der Württemberger bei Champigny, den 2. Dezember v. J., wurde das Denkmal für die in Stuttgart beerdigten 138 deutschen Krieger auf dem Südfriedhofe eingeweiht.

Es ist bei weitem das namhafteste der nicht geringen Zahl von Kriegerdenkmälern, welche in Württemberg allenthalben errichtet wurden, sowie das schönste; es gehört aber auch, was harmonischen Aufbau betrifft, unter die gelungensten derartigen Denkmäler in Deutschland überhaupt. Der Entwurf dazu stammt von dem genialen, durch eine Reihe bedeutender Schöpfungen rasch berühmt gewordenen Stuttgarter Architekten, Professor Adolph Gnauth.

Die Komposition hat folgende Anordnung. Ueber einem niedrigen Erbauwürfe lagert sich zunächst ein gemaltiges parallel epiphetisches Vasament, an den Ecken durch lanelabertragende Kestamente ausgezeichnet, während in die Seitenflächen Erztaseln mit den Namen der Gefallenen eingelassen sind. Auf dem Vasament steht ein mächtiger Sarkophag, welcher vermittelst eines kleinen zylindrischen Aufsatzes eine ideale weibliche Figur trägt, die stehend, leicht übergeneigt, mit jeder Hand einen Kranz darbietet.

In frei behandelten antiken Formen baut sich das aus buntem Sandstein und Bronze zusammengesetzte Monument mit einer Klarheit und Folgerichtigkeit der einzelnen Theile bei mannigfaltigstem Umriß, und einer Schönheit in den Verhältnissen auf, welche unsern unbedingten Beifall herausfordert. Besonders gelungen ist die Art der Bildung des Sarkophages und wie

durch denselben aus dem breitgelagerten Vasament der Uebergang gewonnen wird zu der anrecht stehenden Krönungsfigur. Ein originelles, effektvolles Hilfsmittel bildet dabei der niedrige, von einer Draperie überhangene Untersatz, auf welchem der Sarkophag steht.

Einen Vorwurf freilich, welcher mehrfach gegen die Komposition erhoben worden ist, dürfte dieselbe kaum ganz entgehen, nämlich dem, daß die weibliche Figur auf dem Tadel des Sarkophages selber steht. Der Gedanke hat etwas Unangenehmes, und man wird ihn, wenn man ihn einmal gefaßt hat, nicht so leicht wieder los. Es muß auch zugestanden werden, daß eine derartige Anordnung unter den Meisterwerken der früheren Kunstperioden nicht zu finden ist; bei ihnen pflegt nur der Verstorbene selbst unmittelbar auf dem Sarkophag angebracht zu sein, andere Figuren aber an oder auf dem Gehäufte des letztern. Michelangelo hat zwar auch bei seinen Medicäergräbern wieder zum Außergewöhnlichen gegriffen, indem er die Figuren der Tageszeiten unmittelbar auf den Sarkophagen angebracht; aber dieselben sind doch wenigstens gelagert und wirken bei ihrem ruhigen Verhalten und ihrer großartigen Stillierung wesentlich ornamental, während bei der Figur unseres Kriegerdenkmals, da sie stehend und handelnd erscheint, dies weit weniger der Fall ist.

Wir haben indeß zu konstatiren, daß doch auch Beispiele der Gnauth'schen Anordnung in einigen, wenn auch nicht gerade hervorragenden Werken der Renaissance sich vorfinden (s. Tosi, Monumenti sacri e sepolcrali, T. XCVII und CII).

Es ist sodann anzuerkennen, daß bei unserem Monumente jenes bedeutliche Motiv nicht nur zu keiner tri-

vialen Darstellung geführt hat (wie dies z. B. bei dem modernern Gradual des Machiavelli in Sta. Croce in Florenz der Fall ist), sondern daß es detart gehandhabt ist, daß wir uns desselben über dem Wohlgefallen an dem herrlichen Aufbau gar nicht sogleich bewußt werden. Auch erscheint der Sarkophag durchaus nur symbolisch als Kenotaph, der mächtige Unterbau mit den Inschrifttafeln dagegen als der eigentliche Grabbehälter.

Was die Durchführung des Werkes im Einzelnen betrifft, so drückt sich in der kräftigen, dem Material entsprechenden Detailbildung eine wohlthuende Entschiedenheit aus, doch können wir nicht umhin, auf einige störende Einzelheiten aufmerksam zu machen. So hätte die Abschlußpartie des Sarkophags etwas ruhiger und edler gebildet werden dürfen. Ein barockes Motiv ist es auch, daß die Schnüre der Guirlanden, welche die Kandelaberpostamente schmücken, unter den Gliederungen durchlaufen. Diese Guirlanden, wie die Draperie, zeugen leider auch durch große Steifigkeit von einer sehr ungeübten Hand, welche hier den Meißel geführt; eine nachträgliche gefächelte Uebearbeitung wäre bringend zu empfehlen.

Dagegen ist dann wieder lobend hervorzuheben, daß ein Theil der Ornamente in wohlberechneter Weise nur als Einlage in schwarzer Masse behandelt wurde, wodurch die Wirkung der großen, ohnedies schon abwechslungsreichen architektonischen Formen gewahrt blieb.

Die sehr gut vertheilten bronzernen Zuthaten (Erztafeln, Kandelaber, Trophäe und Figur) sind im Allgemeinen zur Zufriedenheit ausgefallen. Die Figur, aus einer Konkurrenz dreier hiesiger junger Künstler hervorgegangen, ist eine recht tüchtige Leistung des Bildhauers Ernst Rau. Die amuthige, aber kräftige weibliche Gestalt stimmt im Allgemeinen sehr wohl zusammen mit dem architektonischen Unterbau, sie ist von guten Proportionen und von einem Anstande in Haltung und Bewegung, obwohl etwas mehr Sicherheit des Auftretens ihr zu Statuen gekommen wäre. Ihre Drapirung sojann könnte zwar von freierem und einfacherem Buße sein, aber immerhin ist dieselbe mit großer Sorgfalt durchgebildet, und an einzelnen Stellen, wie z. B. an der linken Seite der Figur, von origineller Behandlung. Eigentlich unbefriedigt läßt nur das Gesicht, dem ein tieferer seelischer Ausdruck total abgeht. Damit hängt zusammen, daß wir über die Benennung der Figur, welche nur durch einen Eichenkranz im Haar in ungenügender Weise charakterisirt wird, uns nicht recht klar werden können.

Als der verhältnißmäßig am wenigsten gelungene Bestandteil des Denkmals ist wohl der auf der Sarkophagvorderseite über einem Schwerte aufgesteckte, und von Vorber- und Palmzweigen eingefasste, bronzene Schild zu betrachten, dem auf der Sarkophagrückseite

ein, jedoch nur in Stein ausgeführtes, „eisernes Kreuz“ entspricht. Dieser vordere Bierath ist etwas zu massig gehalten, er ordnet sich dem Körperganzen des Sarkophags nicht genug unter, auch hätte das auf dem Schilde angebrachte, grünlich den Rücken aufreisende Löwenhaupt, welches der treffliche Thiermaler Friedrich Specht in Stuttgart modellirt hat, einer weit weniger naturalistischen, silivolteren Behandlung bedurft.

Doch alle die angeführten kleinen Mängel verschwinden vor dem imposanten, wahrhaft monumentalen Gesamteindrucke, welchen das Ganze hervorbringt, und die Stadt Stuttgart hat allen Grund, auf den Besitz dieses würdigen Erinnerungszeichens stolz zu sein.

F. R. Krell.

Korrespondenz.

Berlin, im Februar 1875.

Die wahrhaft abschreckende Sterilität unserer Kunstausstellungen war der Grund, weshalb ich erst nach mehreren Monaten meine Berichte wieder aufnehmen. Selbst die akademische Kunstausstellung bot im Allgemeinen keinen erfreulichen Anblick. Was dort an Bedeutungsvollem und Erwähnenswerthem zu sehen war, war den Freunden der Kunst meist von der Wiener Weltausstellung in guter Erinnerung, und da die Kauflust eine äußerst mäßige war, trieben sich die für den Verkauf gemalten Bilder den ganzen Winter hindurch in unsern Ausstellungslotalen umher. Von außerhalb kamen nur sehr wenige Gemälde, unter diesen kaum eines von hervorragendem Interesse. „Simson im Schooße der Delila“ von Prof. Bloch (Kopenhagen), war in Sachs's neu erbautem Kunsthaufe zu sehen und ist gegenwärtig in Wien ausgestellt. Es verdiente schon deshalb unsere Beachtung, weil aus dem Norden nur äußerst selten Kunstwerke größeren Umfangs bis zu uns gelangen. Die malerische Behandlung bewegt sich im Geleise der älteren Düsseldorf'schen Schule. Die Revolutionen auf koloristischem Gebiete, die sich neuerdings in Frankreich, Oesterreich und auch bei uns vollzogen haben, scheinen am nordischen Venedig spurlos vorübergegangen zu sein. Dagegen ist die heutzutage sehr selten gewordene, genossenschaftliche Durchführung des Einzelnen und das sorgfältige Studium des menschlichen Körpers an dem Bloch'schen Bilde unbedingt anzuerkennen. In dem Gegensatz der nackten Körper des Simson und der Delila liegt auch der Hauptreiz des Bildes. Delila ist eine pilante, rothblonde Schönheit; ihr Körper ist ziemlich frei von akademischer Zimperllichkeit und gut naturalistisch durchgebildet. Im Ausdruck ihres Gesichtes ist der Stolz über die vollbrachte That, das jagende Bangen für den Ausgange und feste Entschlossenheit als Grundzug ihres Charakters in glücklicher Mi-

schung vereinigt. Wenn nur der Simson nicht ein so häßlicher, ungeschlagener Riese wäre! Der farnesische Herkules ist ja auch kein Adonis und soll auch keiner sein; aber in seinen Zügen liegt wenigstens eine gewisse Höheit, während der Gesichtsausdruck des bloßlichen Simson nichts als gemeine Sinnlichkeit zeigt. Man sollte den Rechtswegen für den jüdischen Helten Mitleid empfinden, aber man freut sich im Gegentheil, daß dieses Ungeheuer von den Philistern — und von welchen Philistern! — unschädlich gemacht wird.

Herr Sachse eröffnete sein geschmackvoll ausgestattetes, vom Architekten Bachhaus erbautes Kunsthaus in der Mitte des Oktober. Ein geräumiger Oberlicht-Saal im ersten Stockwerk umfaßt die Gemäldeausstellung. Mag man auch über den absoluten Werth des Oberlichts berechnete Zweifel hegen, für wechselnde Ausstellungen dieser Art, für Räume von der Größe des Sachseschen scheint mir das Oberlicht das einzig verwendbare. Hoch einfallendes Seitenlicht, im Prinzip gewiß das allein richtige, kann nur bei Kompartimenten von geringer Tiefe zur Geltung kommen. Als Dekoration des Saales hat Herr Sachse den Kaulbach'schen Fries gewählt, der sich um die großen Wandgemälde im neuen Museum zieht und die Hauptmomente der Kulturgeschichte in satirisch-humoristischer Weise glossirt. Der Fries wurde in Badschfarben auf Gelbgrund von Weimarer Künstlern unter der Leitung B. Wolke's ausgeführt.

In der Gemäldeausstellung erregte besonders eine Anzahl höchst origineller Aquarellbilder von Hubert Herkommer (London) allgemeines Aufsehen. Eines stellte die Verhaftung eines Wittdiebes in einem bayerischen Dorfe dar. Der Unglückliche erscheint, völlig gebrochen, von Weib und Kindern umringt, in der Thür seiner zerfallenen Hütte, an der er sich krampfhaft mit den Händen festhält. Vor ihm steht ein Förster und ein Gensdarm, der den Steckbrief prüft mit den Verdächtigen vergleicht. Dann sieht man noch einen Theil der Dorfstraße mit neugierigen Gerattern und Buben und erschrocknen Knaben und Mädchen. Das Bild reicht in der Farbe z. B. an die Pissinischen Aquarelle nicht heran. Der Maler scheint mit Absicht eine kalte Farblosigkeit gesucht zu haben, um die trübe Stimmung der ganzen Situation noch zu verstärken. Die ergreifende Gewalt dieses Bildes lag in der ersäunlichen Wahrheit und in der Schärfe der Charakteristik, welche nirgends zur Uebertreibung neigte. Man wurde stummweise geradzu an die „Chargirte“ Charakteristik Menzel's erinnert. Anziehender in der Farbe waren zwei kleine Bildchen: ein altes Ehepaar beim Mittagessen, und eine junge Dame in lustiger Sommertoilette, welche vor einem Landhause mit einer älteren Frau plaudert. Eines der reizendsten und pikantesten Figürchen, welche je ein Maler gemalt

hat! Dagegen war ein größeres Bild, welches eine Art Hengentanz darstellte, unter dem Titel „a Fairy Overture“ in Farbe, Komposition und Sujet mindestens abschreckend. — Als ein Bild von größerer Bedeutung waren „die Bacchantinnen“ von dem Wiener Eugen Felix zu registriren. Als der Schauplatz des Vorgangs konnte man sich einen Hain des rebenbekränzten Naos oder eine andere durch bacchischen Kultus berühmte Gärten denken. Die Mitte des Bildes nahm das bronzen Bild eines Pan auf einem steinernen Pfeiler ein. Der Abend hat sich auf das Gesicht gesenkt: durch eine Lichtung des Hains blickt man auf blaue Berge im Dämmerlichte. Da sind zwei Bacchantinnen herbeigeeilt, um dem Gotte ihr Opfer darzubringen. Die eine der Schwestern umfaßt sein Bild mit der linken Hand, während die rechte einen weingefüllten Pokal zur Spende erhebt. Eine reichliche Fülle röthlichen Haares fällt auf ihren Nacken herab; jedes Gewandeds ledig steht sie da, in leuchtender Grazie unbewußt ihre Reize entthüllend. Wir haben keine naturalistische Abschrift eines beliebigen Modells vor uns, noch eine schemenhafte, abstrakte Körperformel ohne Fleisch und Blut, sondern ein mit den idealsten Reizen ausgestattetes Weib, dessen einzelne Züge der Natur entlehnt, aber schwerlich irgendwo vereinigt anzutreffen sind. Eine zweite Bacchantin liegt im Vordergrunde auf einem Pantherfelle ausgestreckt. Sie stützt sich auf den rechten Arm und bietet mit der erhobenen linken Trauben dem Gotte dar. Rosen, Azaleen und andere Kinder der Flur sind in Büsche auf dem Boden verstreut. Eugen Felix hat, wie bekannt, den Franzosen ihre delikate Formengebung und ihre Farbenkünste abgelauscht, und diese seine Vorzüge machten sich in glänzender Weise auf diesem Bilde geltend, dem ersten, das man von ihm in Berlin gesehen. Hoffen wir, daß unsere Berliner Künstler, die im Allgemeinen nicht konservativ sind, manches von ihm gelernt haben! Jedensfalls wünschen nicht wenige von ihnen das eminente technische Können des Warschauer Jozef Brandt (München) zu besitzen, von dem, gleichfalls zum ersten Male, ein größeres Bild in der Kunsthandlung von Henrath und van Vaerle ausgestellt ist.

Der Gegenstand ist, wie gewöhnlich bei Brandt, seltsam und bizarr. Ein langer Zug ukrainischer Kosaken in phantastisch aufgeputzten Kostümen reitet unter Führung des Hetmans am frühen Morgen durch die grasreichen Gefilde ihrer Heimath. An ihrer Spitze zieht eine Musikbande mit Guitarren, Tamtams und ähnlichen Instrumenten einher. Auch Brandt hat seine virtuose Technik von den Franzosen gelernt und findet um ihrewillen bei uns, wo man das Aeußerliche meist über Gebähr schätzt, große Bewunderung. Ich darf bei diesem Bilde konstatiren, daß es von Zeichnungs-

fehlern viel freier ist als die meisten früheren Bilder des Künstlers.

Das Ausstellungslokal des Vereins Berliner Künstler hat erst jetzt etwas Bemerkenswerthes geboten. Meister Knaut hat daselbst fünfzig Studien nach der Natur aufgestellt, welche den Kunstfreunden einen interessanten Einblick in die Werkstatt des großen Charakteristikers gewähren. Was der Künstler etwa während eines Jahres der Natur abgelauscht, davon bietet er uns hochwillkommene Proben. Eine Reihe rheinischer Bauern und Bäuerinnen, behäbige Landwirthe, Bürgermeister und Schöffen, weist in Brustbild, alle mit der Kohle gezeichnet, ziehen an uns vorüber, weiter ein paar Mohnen, ein Vagabund am Schenktische, wie ihn der Zufall dem Griffel des Künstlers bot. Die Köpfe sind mit sicherer Hand scharf und präcise durchgeführt, Brust und Oberkörper nur leise angedeutet, wie es Direr und Holbein zu thun pflegten, wenn sie eine charakteristische Figur oder eine erlauchte Persönlichkeit, deren Zeit kostbar war, in wenigen Stunden porträtirten. Nicht bloß in der Wache erinnern diese Porträtsstudien an die großen Meister der Vorzeit. In dem liebevollen Eichunterorden unter die Natur, in dem tiefen Eingehen auf ihre Intentionen, in der prägnanten, glänzenden Schärfe der Charakteristik, in der erstaunlichen Sicherheit, mit welcher der Meister die Quintessenz der verschiedenartigen Physiognomien erfäßt und wiedergegeben hat, in diesen und anderen Eigenschaften kommt der moderne Künstler den alten nahe, wenn nicht gleich. Nirgends ist das Charakteristische der Erscheinung übertrieben, überall ist mit sicherem Takt die Grenze festgehalten, welche die äußerste Naturwahrheit von der Karrikatur trennt. Einige dieser Studien hat der Meister bei der „Bauernberatung“ verwendet, welche auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war.

A. R.

Kunsliteratur.

Kunstgewerbliche Vortragsblätter für Real-, gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen. Im Auftrage der k. k. Ministerien für Kultus und Unterricht und des Handels herausgegeben von J. Stord, Prof. an der Kunstgew.-Schule des k. k. österr. Hofes, Wien, K. v. Waldheim. 1. u. 2. Heft. 1874. Imp. Fol. Preis der Lieferung 7 fl. 50 Kr. 8. W.

Dieses Werk ist bestimmt, eine Lücke in dem Unterrichtsapparat derjenigen Anstalten auszufüllen, welchen die Vorbildung der gewerblichen Jugend obliegt. Es soll dem Schüler Anleitung geben, Stilformen, welche er durch den theoretischen Unterricht und durch die Anschauung in Museen und Vorbildersammlungen kennen gelernt hat, praktisch anzuwenden. Daß erst dadurch das Studium der Stillehre, das Zeichnen nach Ori-

ginalen oder Abgüssen u. s. w. wahrhaft fruchtbar gemacht werden kann, liegt auf der Hand. Aber die Aufgabe ist nur von einem Lehrer zu lösen, welcher gewohnt ist, für die heutige Industrie zu arbeiten, vertraut ist mit deren Bedürfnissen, mit den Bedingungen der verschiedenen Stoffe, mit den technischen Prozessen. Dafür ist nun Professor Stord wie Wenige der Mann. Wo innerhalb der letzten zehn Jahre das österreichische Kunstgewerbe sich hervorgethan hat, da mußte gewiß Stord in der ersten Reihe derjenigen genannt werden, welche die künstlerische Führung übernommen hatten. Es giebt schwerlich ein Material oder eine Technik in dem Kreise der industriellen Künste, welchen er nicht schon seine schöpferische Thätigkeit gewidmet hätte. Und jede neue Leistung legte neues Zeugniß ab von der reichen Phantasie des Künstlers wie von der seltenen Gabe, zwischen den Forderungen des Stils und der Zweckmäßigkeit feinsinnig zu vermitteln; so wie andererseits genügend bekannt ist, welchen hervorragenden Antheil Prof. Stord an der Leitung der so glänzlich gedeihenden Kunstgewerbeschule in Wien hat.

Allerdings verleugnet er auch in dieser Publikation keineswegs den künstlerischen Parteimann. Seine Uebersetzung ist eben, daß die Gegenwart an die Renaissance anknüpfen müsse, als an diejenige Kunstperiode, welche die vorausgegangenen Stile in sich aufgenommen und für die moderne Welt wiedergeboren hat. Ueber diesen Glaubenssatz wird allerdings der Streit so lange fortgeführt werden, als nicht der Eklekticismus von der einen oder andern Richtung überwunden und beseitigt ist. Aber die Berechtigung des Stord'schen Standpunktes werden auch die Gegner hier, wo es sich nicht um ein historisches Werk handelt, zugeben. Den Klassikern, Gothikern u. s. w. steht es ja frei, in entsprechender Weise für ihre Richtung Propaganda zu machen; es wäre sogar sehr zu wünschen, daß dies geschähe.

Seinem Zwecke gemäß will Prof. Stord in dem Werke geben 1) ältere Objekte, entweder — wo diese, wie sie sind, sich zur Nachbildung eignen — in treuer Aufnahme, oder in einer Umbildung, mit Beseitigung etwaiger Zufälligkeiten, welche dem Gegenstande wohl in dem Auge des Liebhabers einen höheren Reiz geben können, aber doch nicht als nachahmenswerth dargestellt werden sollen; 2) neue Arbeiten, welche im Stile der Renaissance gedacht, aber doch schon für das Bedürfnis und das Auge unserer Zeit berechnet sind, also Proben der heutigen Renaissance. Jedes Heft soll zehn Blätter enthalten, deren jedes eine der zehn Stoffgruppen repräsentirt, die der Herausgeber angenommen hat: Gewebe, Leder, Holz u. s. w. So bringen die ersten Hefte eine gewebte Bordüre (modern), italienische Seidenstoffe, Ledertasche mit Pressung (modern), zwei Buchbedel, einen Schrank deutscher (niederländischer) Renaissance,

deutsche Intarsiaplatte, venezianische und böhmische Gläser, zwei Majolicateller, einen deutschen Kachelofen, einen modernen Marmorlamin, Details von Grabmal des Beniamin, Goldschmiedornamente, silberne Buchbeschläge, deutsche Bronzelichter, eine Bronzenuhr, Motiv eines schmiedeeisernen Stitters, eiserne Thürbeschläge von 1550, Motiv eines italienischen Sgraffitofrieses, Motiv einer Wanddecoration (modern). Das Format ist so gewählt, daß jede Form aufs Genauste durchgebildet werden kann, und die graphische Darstellung, im Schwarz- wie im Farbenbrud, darf unbedingt als musterhaft bezeichnet werden. Wenn die weiteren Hefte diesen ersten gleichen, so ist damit ein Unterrichtswerk geschaffen, welches technischen Anstalten, Fachschulen u. s. w. ganz unentbehrlich und dem Gewerbestande überhaupt im höchsten Grade nützlich sein wird. —r.

Gd. Herdtle, Flächen-Verzerrungen. Abth. II—IV. Hannover. Cohen und Risch. 2 Bde. Fol.

Von dem in Bd. VII, Nr. 9 dieser Blätter besprochenen Werke des Prof. Herdtle in Stuttgart ist seitdem, im Jahre 1870, die zweite Lieferung erschienen, welche 25 Blatt mit Mustern von alten Fußbodenfliesen enthält und eine Fortsetzung der ersten Lieferung bildet. Ob auch die hier dargestellten Fliesen aus dem Kloster Bebenhausen oder sonstwo herkommen, ist nicht gesagt. — Soeben wurden Lieferung III und IV desselben Werkes, die zweite Abtheilung desselben bildend, ausgegeben. Sie enthalten auf 50 Tafeln Zeichnungen von ebenso vielen Stoffmustern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in natürlicher Größe, welche der Herausgeber theils nach den Originalstoffen gezeichnet hat, theils nach alten Nachbildungen derselben, wie sie auf Delgemälden, Glasgemälden, an die Wände gemalt, auf Hintergründen von Schnitzarbeiten, auf geschlitzten und bemalten Figuren, auf Grabmalern in Stein, Bronze etc., ja selbst auf alten Posterstülben, in Leder gepreßt, vorkommen. Solche Muster sind archäologisch und praktisch von gleichem Werthe, indem sie unsere Kenntniß von der alten Kunst bereichern, aber auch ohne weitere Umbildung von Fabrikanten von Möbelstoffen und Tapeten — und Ph. Haas in Wien und Gebr. Hochstätter in Darmstadt haben ähnliche Muster für solche Zwecke schon mit Gläd verwendet — benutzt werden können. Zugleich sind sie zum Studium der Principien der Flächen-Decorations im Allgemeinen von großer Wichtigkeit. Der Herausgeber hat das Hauptgewicht mit vollem Rechte auf die Zeichnung gelegt, weshalb die Lithographie in einfacher Linien-Manier völlig ausreicht. Doch sind die Farben, welche übrigens auch bei den Originalen vielfach wechseln, im Texte angegeben. Der Text enthält auch die näheren Angaben

über die Orte, von welchen die dargestellten Muster entnommen sind. Die Zeichnung der Muster ist allem Anscheine nach stets richtig und charaktervoll. Diese zweite Abtheilung ist demnach eine willkommene Ergänzung zu den in Band X, Nr. 11 u. 17 dieser Blätter angezeigten Werken von Friedrich Griesbach und Dupont-Auberville. — Wie aus dem großen Maßstabe, in welchem alle Muster gehalten sind, ersichtlich, hat der Herausgeber besonderes Gewicht auch auf die Benutzung seiner Blätter als Zeichen-Vorlagen für Schulen gelegt, und in der That sind sie dazu vollkommen geeignet. R. B.

Die baulichen Alterthümer des Pippischen Landes. Von Otto Preuß, Geh. Justizrath. Detmold, Meyer'sche Hochbuchhandlung 1873. 8.

Diese Schrift ist ursprünglich nur für den engeren Bereich des Landes bestimmt. Der Verfasser, durch Herausgabe der Pippischen Regesten den Geschichtsforschern wohlbekannt, betrachtet aus einer antiquarischen Wanderung durch das Land die Bauenkmäler vorzugsweise im Lichte ihrer geschichtlichen Bedeutsamkeit; doch enthält das mit hingebender Liebe für den heimathlichen Boden und mit gründlichem Verständniß geschriebene Werkchen auch werthvolle Nachrichten über architektonisch hervorragende Bauten vom künstlerischen Standpunkte aus, so daß wir der Arbeit auch in weiteren Kreisen eine angemessene Beachtung wünschen. Die Mittheilungen beruhen zum größten Theil auf Autopsie, und wo nicht eigene Anschauung spricht, haben treffliche Zeichnungen vom Hauptmann Hugo von Donop in Detmold und vom Pastor Emil Zeiß in Warntrop zur Aufhülfe gedient. Indem wir auf diese Sammlung sorgfältiger Abbildungen hinweisen, welche Eigenthum der Landesbibliothek in Detmold sind, geben wir dem Wunsch Ausdruck, daß die für die Geschichte der Architektur inhaltreichen Blätter in Reproduktionen zu einem Album vereinigt werden möchten, dem die entsprechenden Stellen aus dem angezeigten Buche von Otto Preuß als erläuternder Text dienen könnten. Einer derartigen Veröffentlichung wird von Seiten der Landesbibliothek voraussichtlich keine Schwierigkeit entgegneten.

Vionel v. Donop.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

An der Prager Kunstakademie, bekanntlich einer von der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“ gegründeten und unterhaltenen Lehranstalt, hat seit dem October v. J. die Wirksamkeit des neuen Directors Herrn Jan Sweris aus Ammerpen begonnen, und die Schule vertritt unter seiner kräftigen Leitung einen neuen Aufschwung. Seit Januar dieses Jahres sind die Universitätsprofessoren Wilhelm Herle und Alfred Boltmann für die Vorlesungen über Anatomie und über Kunstgeschichte gewonnen worden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Straßburg schreibt man der Köln. Zeitg.: „Im verflochtenen Jahre ist man mit den Hauptreparaturen der Bombardements-Verwundungen am hiesigen Münster fertig geworden, so daß der alterthümliche Bau in seiner früheren Gestalt wieder besteht. Man geht gegenwärtig damit um, über dem hohen Chöre, dessen äußerer Aufbau ausschließlich der Dachkonstruktion ungefähr in der Höhe der Dachkiste des Hauptlangschiffes des Münsters abhies, einen neuen, dem Charakter des Ganzen entsprechenden Aufbau herzustellen. Augenblicklich ist derselbe im Nebell in natürlicher Größe in Holz angelegt; das Sparrenwerk ist mit Brettern bekleidet und auf diese ist die spätere dem Bauwerk zu gebende Fassade aufgemalt. Diese Malerei giebt auf einem massiven Unterbau einfache Säulen bilden; darüber ist ein zurücktretender Aufsatz mit Zahnschnitt angebracht, an welchen sich, durch ein Gefsimband vermittelt, das sechsseitige Spitzdach anschließt, auf jeder Seite mit einem den übrigen gleichen Dachfenster versehen. Die Spitze schließt in einer Kugel ab. Die Malerei des Modells ist in den Farben des Bogelsteinankers gehalten und macht einen außerordentlich befriedigenden Eindruck, inbem es dem ganzen Bau des Münsters, abgesehen von dem fehlenden zweiten Thurm, ein bisher vermischtes Etwas verleiht, dessen Mangel den Beschauer dieses Kirchenbaues mit an die Unvollständigkeit desselben gemahnt.“

Wiener Notizfische. Das Komitè der Notizfische in Wien hat kürzlich in einer unter dem Vorsitz des Protokollsekretärs Herzog Karl Ludwig abgehaltenen Sitzung über eine Reihe von Vorträgen, betreffend die innere Einrichtung der Kirche, Beschluß gefaßt, bei deren Ausführung das Exekutiv-Komitè, unter dem Vorsitz des Statthalters von Niederösterreich, an dem Plane festhalten wird, diese Einrichtung bis zum Frühjahr 1877 zu vollenden, so daß dann wöchentlich am 24. April, dem Jahrestage der Grundsteinlegung, die Einweihung der Kirche erfolgen kann. Die Herstellung der Altäre (Hoch- und Seitenaltäre) wurde nach den Plänen der Bauleitung bewilligt, und es wird sofort mit österreichischen Firmen die Oberverhand-

lung eröffnet werden. Bezüglich der Glasmalereien, und zwar des Rosettenfensters in der Hauptfassade, des der Gemeinde Wien vorbehaltenen großen Kreuzschiff-Fensters und der 26 Hochschiff-Fenster ist die Bestellung mit zwei Offerten — in Wien und Innsbruck — eingeleitet. Der Antrag, die Herstellung der Orgel der Firma H. Waller und Komp. in Ludwigsborg zu übertragen, wurde genehmigt. Bezüglich der künstlerischen stiftlichen Ausstattung (al fresco) der Chorbauwände im Presbyterium scheid das Komitè einen Betrag aus und beschloß auf Grund der von der Bauleitung vorgelegten Probenmuster einer in einfacherem Stile gehaltenen polychromen Ausstattung die möglichst einfache Ausführung der Polychromierung der Deckengewölbe mit Berücksichtigung einer künstlerischen Ausführung der in die Polychromierung einzuliegenden Figurenbilder.

* Zweite österreichische Expedition nach Samothrake. Prof. Conz wird in Begleitung des Prof. Hauser im Frühling d. J. eine zweite Reise nach Samothrake unternehmen, zu welcher die Mittel von der österreichischen Regierung bewilligt sind. Als Hauptresultate der früheren Expedition stehen zwei der alexandrinischen Zeit angehörende Bauten fest: ein Aulienbau, durch Prof. Hauser aufgenommen, und ein boarischer Prothos mit einbezogener Nische an der südlichen Schmalseite, welcher wahrscheinlich dem Kabinendienst geweiht war. Letzteren Bau hat Prof. Hauser aufgenommen. Die Ergebnisse der ersten Expedition werden demnach in einem mit 60—70 Tafeln illustrierten Werke ihrer Publikation finden. Die Hauptaufgabe der bevorstehenden Reise ist nun die Ausgrabung einer dritten, westwärts von den eben genannten Bauten gelegenen Ruinenstätte, an welcher man das Hauptheiligtum des samothrakischen Hypherialendienstes vermutet. Die bisher zu Tage liegenden Kalksteinruinen, vorischen und nicht vorischen Stils, weisen auf einen Bau aus einer um Weniges älteren Zeit hin, als diejenige ist, welcher die beiden andern, in Romor ausgeführten Bauten angehören. Die Schwierigkeiten werden bei der bevorstehenden Ausgrabung jedenfalls so große sein, wie bei der Aufhebung jener beiden Objekte zusammengekommen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Paris, 20. Januar 1875.

Das Hotel des Ventes ist das ganze Jahr hindurch sehr belebt. Aber die eigentliche Glanzperiode fällt von Dezember bis Februar. In diesem Zeitraum besteht das Publikum nicht aus schmerzigen Trödlern, raffinierten Aukvergnägten, herumschweifenden Wiederverkäufern, müßigen Tagelöhnen, marchandos à la toilette, Damen vom „Stand“, die eine kleine Vute im „Temple“ proviantieren möchten: in den genannten drei Monaten wird das Hotel des Ventes zu einem der reichhaltigsten Märkte der Welt, in dem die kostbarsten Kleinode, Bilder, Bronzen, Porzellane, Waffen, Möbel u. s. w. an enthusiastische Liebhaber weit über den vollen Preis verlanft werden. Nicht nur aus Paris laugen die Liebhaber an, wenn die Zeitungen die Auktion irgend einer Sammlung wochenlang im Voraus verkündet haben. London, Brüssel, Amsterdam, manchal Mal Berlin, öfters America stellen ihr Kontingent, und der Kampf, der mit unzähligen Taufentfrankennoten geführt wird, gewinnt einen internationalen Anstrich. Es giebt Tage, an denen bei einer Million in Baarem in der Affe des commissaire-priseur liegt, denn man zählt Alles comptant

und sofort. Es ist fetsam zuzusehen, wie das kleine schwächliche Männchen, das sich seit zwei Stunden tief versunken auf dem Holzstuhl dort in der Ecke sonnentritt hat, aus dem defekten, eine Reihe ehren- und mühevoller Dienstjahre aufweisenden Rock ein ungeheures Paket Bankbilletts hervorzieht und mit fästlicher Genugthuung dem Ausschreier ein Familienvermögen in die Hand drückt und dafür ein Porträtbildchen oder eine Statuette in Empfang nimmt. Ja wer sich übergeben will, daß es noch wirkliche fanatische Kunstliebhaber giebt, der gehe eine Januarachmittags in's Pariser Hotel des Ventes. Es sind da keine Millionäre, welche von ihrem wohlthätigen Budget so und so viel an Ankäufe von Kunstwerken verwenden — keine Speculanten, welche die Bilder eines momentan unberücksichtigten Malers kaufen, mit der Aussicht, dieselben en hausse wieder an den Mann zu bringen, grade wie man mit einem aufbesserungsfähigen Papier verfährt. Der richtige „Amateur“ ist arm oder vielmehr geizig, von graufamer Sparsamkeit, wenn es sich um andere „Bedürfnisse“ handelt als den Ankauf einer Karität. Er bevorzugt nicht selten eine Dachstube, und wenn er, was oft vor-

tommt, nicht verheiratet ist, sieht man ihn oft philosophisch die zähnesten Beststeaks irgend einer Studentenkneipe kauen. Sein äußeres Aussehen ist oft Mitleiden erregend und milde Seelen können sich versucht fühlen, dem Manne, der eben in der Rue Drouot 10, 15, 20 Tausend Franken auf den Tisch niedertlegte, einen Sou in die Hand zu drücken.

Aber wem ein Freund, wem eine Herrlichkeit in seinem bescheidenen Logis! In jeder Ecke ein Meisterwerk, an den Wänden lauter Bilder, wie das Louvre sich dieselben wünschen könnte. Der Sessel, auf dem sich der Besucher niederläßt, war die zehnjährige Beschäftigung eines römischen Kunstforschers, auf der Kredenz stehen Vasale, welche den ältesten venezianischen Familien beim Schmause diciten, und in irgend einem Winkel steht das seltenste Kleinod. Diese sanftmüthigen „Amateurs“ sind es, welche während der letzten Jahre die Preise der Kunstgegenstände so fürchterlich in die Höhe getrieben haben; denn selbst die Spekulation, welche sich der Sache allerdings bemächtigte, entstand nur aus der Hoffnung, die theuer erstandenen Sachen noch theurer zu veräußern. Diese Antiquare nun haben im Laufe dieser Woche zwei gute Tage gehabt. Man veräußerte nämlich allerhand aus dem Ruin des ehemaligen „Hotel Saint Paul“ gerettete Gegenstände. Diese altherwürdige Residenz der französischen Könige, namentlich Ludwig des Erstten, hatte harte Tage zu durchleben, seitdem sie in Privatbesitz überging und den Vermögensverhältnissen ihres Besitzers durch dick und dünn folgen mußte. Das „Hotel Saint Paul“ erhebt sich am Quai, welcher denselben Namen trägt, hinter dem Stadthause und gegenüber der imponirend architektonisch strengen Ile St. Louis, dem klassischen Sitz der alten parlamentarischen Aristokratie, der Kammerpräsidenten, maitres des requêtes, Anwälte u. s. w., des ganzen richterlichen Apparates der alten Monarchie. Hinter dem Garten des Hotels finden wir die Kuppel der Kirche St. Antoine, und am Fuße unter dem Quaidamme fließt die Seine nicht mehr grau und schmutzig wie unter der Brücke Heinrich IV., sondern grün oder blau, wie ein sich zwischen Fluren und Wiesen dahinschlängelnder Strom.

Dieses historische Gebäude — ein wahres Kleinod gotthischer Architektur — bietet nun seit einer Reihe von Jahren das Bild heillosster Verwahrlosung. In den Hofräumen wächst Gras, keine einzige Scheibe ist ganz geblieben, und wenn der Wind bläst, so klappern gar unheimlich die halb aus den Angeln gerissenen Fensterläden gegen das Einbruch drohende Mauerwerk. Wer an dem Quai Saint Paul vorübergeht, kann sich eines Gefühles der Traurigkeit nicht erwehren, und der Fremde fragt mit Erstaunen, wie es möglich ist, daß mitten in dem civilisirten Paris sich eine solche Ruine dem Auge bieten kann! Vor 15 Jahren war es allerdings mit dem Hotel

St. Paul anders bestellt. Der Besitzer, Graf Lavalette, hatte es fürstlich und im mittelalterlichen Stil, also mit dem Baustil harmonirend, ausgestattet. In den weiten Räumen hatte er außerdem eine Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten angelegt, deren Bedeutung man in ganz Europa kannte.

Es wurden da prunkvolle Soirées organisiert, bei welchen das Elite-Publikum, das gewohnt ist, seine Zerstreuungen im Faubourg Saint Germain oder in den neuen Quartiers zu suchen, sich konsequent einsand. Der einsame Quai und die engen Straßen des handelreibenden Marais waren an diesen Abenden mit einer doppelten Reihe Equipagen mit feurigen Gespannen besetzt, und in dem Rittersaal des alterthümlichen Hotels machte der Herr des Hauses die Honneurs, wie irgend, vom Koffin abgesehen, ein Lavalette des 16. oder 17. Jahrhunderts! Aber die Duell, welche diese lospöhligen Herrlichkeiten speiste — verfechtete, nach und nach zerrieben nach allen Richtungen der Windrose zuerst die herrliche Kupferstich-Sammlung, dann der größte Theil des Mobilars, und zum Schluß blieb das Gebäude dem gegenwärtigen traurigen Zustande überantwortet. Der letzte Rest der in dem Bau noch vorhandenen Karitäten wurde nun im Laufe dieser Woche im Hotel des Bentes veräußert, und alle Antiquare gaben sich im Saal B Renzevons in der Meinung, es werde da manchen Federkissen für sie zu schnappen geben. Aber die Herren kamen diesmal zu kurz, denn es kam allerhand weder seltener, noch kostbarer Unrath unter den Hammer. Die „pibos de resistance“ der ganzen Auktion war eine Reihe von Schlitten in der früher so beliebten Gestalt eines Löwen oder Delphins, dessen Kopf eigentlich den Kutschbeck bildet und auf dessen Rücken die Sitze angebracht sind. Diese kleinen graziosen Vehikel (meistens im Stile Marie Antoinette) befanden sich aber in einem so defekten schmierigen Zustande, daß nur ein Trödler daran seine Freude haben konnte. Und ein solcher Brecauteur erkundete die famosen Schlitten, um derentwillen in den Journaux so viel Kellameldarm geschlagen wurde. Auch Kisten und alterthümliche Möbel kamen zum Verkaufe, aber die Amateurs hatten an der Sache alle Lust verloren — die Auktion war eine verfehlte und da war eben nicht zu helfen. Das einzige günstige Resultat der „Operation“ wird vielleicht sein, daß die öffentliche Aufmerksamkeit dem Hotel am Quai Saint Paul wieder zugewendet ist. Vielleicht findet sich der Besitzer irgend einer Privatsammlung, wie es deren ja so viele giebt, der sich verlost fühlt, statt draußen in der Avenue de Courcelles, wie es die Mode vorschreibt, ein banales, alltäglich gewordenes Hotel bauen zu lassen, das alte Palais der Könige von Frankreich zu restauriren und denselben die doppelte Bestimmung eines fürstlichen Wohn-

hauses und zugleich eines geschichtlichen Museums zu vindiciren. Der Betreffende würde damit nicht nur von außerordentlicher Zueignung und seinem Kunstgesfühle zeugen, er würde sich auch um die Stadt Paris in cruxter Weise verdient machen.

Paul d'Arrest.

* Der Photograph **Paolo Combari** in Siena hat eine Sammlung von gegen 800 Aufnahmen seinerer Kunstwerke, sämmtlich in seinem Atelier ausgeführt, verestlichte, deren Verzeichniß uns vorliegt. Es befinden sich darunter außer den hervorragenden architektonischen Denkmälern der Stadt eine Reihe von Gemälden aus den Kirchen, der südlichen Galerie und dem Palazzo Publico. Wer nicht das Glück gehabt hat, diese Werke selbst an Ort und Stelle studiren zu können, lernt auf diese Weise einen **Simone Martini**, **Pietro** und **Ambrogio Lorenzetti**, **Laddeo Bartoli** und die späteren Meister der Renaissance, einen **Matteo di Giovanni**, **Scacciata**, **Pachia**, **Beccafumi**, namentlich aber **Sebodani** vortrefflich in den trefflichsten Nachbildungen kennen. Ein Verweis dafür, daß Combari seine Aufnahmen nicht etwa nur aus geschäftlichen Rücksichten, sondern auch aus wirklicher Kunstliebe und warmem Interesse für die Sache veranfaßt, liegt wohl darin, daß er j. B. die technisch höchst schwierigen und gefäßtlich auszuföhrten Aufnahmen nach dem großen Dombilde des **Duccio** u. a. begh. verfaßt hat. Unsere Leser wird es ferner interessieren, zu hören, daß der Photograph seinen damit beschäftigt ist, daß

an Kunstwerken so reiche Städtechen **S. Gimignano** durch umfassende Aufnahmen der Kunstwelt zugänglich zu machen.

Galerie Salamanca. In der vergangenen Woche ist zu Paris wieder ein Theil der Gemäldesammlung des spanischen Banquiers **Salamanca** veräußert worden. Ein anderer Theil, und wohl der bessere, dieser besonders an spanischen Meistern reichen Sammlung ist bereits im Jahre 1867 öffentlich verkauft worden, und dieser Verkauf machte damals in der Kunstwelt großes Aufsehen. Die bei der zweiten Veräußerung erzielten Preise haben nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprochen. Unter sechs Bildern von **Murillo** aus seiner ersten Zeit haben nur zwei beträchtliche Preise erzielt, nämlich „**Nob** und **seine Frau**“ 20,000 frcs. und „**die b. Kofa von Lima**“ eben so viel, die übrigen sind zu verhältnißmäßig geringen Preisen weggegangen. Bilder von **Barbura** und **Ribera** gleicher Maßen; zwei Porträts von **Velazquez** wurden, das einer Dame mit 17,000 frcs., das eines Cardinals mit 19,000 frcs. bezahlt; andere Bilder dieses Meisters mit viel geringeren Preisen. Ein Porträt von **Goza** 5300 frcs., von demselben, „**eine Procession**“ 5100 frcs. und ein „**Stiergefecht**“ 7500 frcs. Von **Rubens** „**der Jörn des Achilles**“ 20,000 frcs. **Thierstücke** von **Enders** 5800, 6200, 6300 und 4650 frcs., zwei Porträts von van **Dow** 6000 frcs. Ein **Reiterbild** von **Peter** de **Sogge** 6000 frcs. Ein **Auftritt** mit **Hügeln**, angeblich von **Albrecht Dürer** und angeblich einmahl im Besitze von **Carl V.**, 6600 frcs. Die übrigen Gemälde wurden weniger bedeutend und zum Theil mibehenswerthlich; sie sind demgemäß nur mit geringen Preisen bezahlt worden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 143.

Ninth winter-exhibition of old masters at the Royal Academy, von **Mdn. Colvin.** (Forts.) — **Jean François Millet.** — Art sale.

L'art universel. No. 24.

Le nouvel opéra, von **Louis Goussé.** (Fortsetzung.) — **Franc. Millet.** — Notes pour servir à l'histoire de l'art, von **Ch. Ruelens.** (Forts.) — L'architecture moderne.

Journal des Beaux-arts. No. 2.

Les nouvelles peintures de l'hôtel de ville de Bruxelles — Vente de la collection **Stanford.** — Notes supplémentaires sur **F. van de Kerckhove.** — Hôtel de ville à **Saint-Nicolas, censeurs.**

Christliches Kunstblatt. 1875. No. 1.

Schnorr's hümliches Jerusalem. (Mit Abbild.) — **Homer** und die **Bibel** in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst, von **L. Gerlach.** — Von der **Kirche St. Nikolai** an **Hamburg.**

Das Kunsthandwerk. 5. u. 6. Heft.

Fisch, Nürnberg, 17. Jahrb.; **Deckeltrag** aus dem **österreich.** Museum, im 1700; **Schrank** aus dem **Nationalmuseum** in **München**, 17. Jahrb.; **Schrift und typogr. Verzierungen** aus „**Hieronymi comm. in bibliam**“, **Venedig** 1917; **Thürklopper** aus **Bronce**, 16. u. 17. Jahrb.; **Bordüre** aus dem **hist. Museum** in **Dresden**, 17. Jahrb.; **Goldene Schale** von **Breda**, **Kirchberg**, 16. Jahrb.; **Herkulesbrunnen** zu **Augsburg** um 1600; **Gießerhahn** aus dem **Nationalmuseum** in **München**, 16. Jahrb.; **Textfassung**, 15. Jahrb.; **Goldgrunddeuse**, **Olmützenshausen**, 15. Jahrb.

Kunstchronik. 21.—24. Heft.

Die bedeutende Kunst in **Dänemarken**, gedurende de laatste Kwartaal, von **A. W. Steilwagen.** (Fortsetzung u. Schluss.) — De kunst en hare oorspong.

Kunst und Kunstgewerbe. No. 5.—8.

Die Entwicklung des gewerblichen Lebens in **Bayern**, von

Kuhn. (Fortsetzung u. Schluss.) — Nürnberg: Aus der **Münster-**sammlung des **bayer. Gewerbemuseums.** — Berlin: Zum **Münster-**schluß. — Die **Schlosser** und **Schleifer** der **Römer** von **A. V. Cobanus.** — **Brima:** Die gewerblichen **Fachschulen** in **Oester-**reich. — **Japanisches Papier.** (Schluß.) — **Geschichte der** **Tapetenmalerei**, von **P. Gentili.** — Nürnberg: **Merkele'sche** **Stiftung.** — Berlin: **Deutsches Gewerbemuseum;** die **deutsche** **Commission für die Weltausstellung in Philadelphia.** — Zur **Entwicklung der Weberei**, von **Fr. Fischbach.** — **Berlin:** Vortrag des **Hrn. Dr. Grothe.** — **Wien:** **Medaillen der** **Ausstellung.** — **London:** **Fortschritte des Kunstunterrichts** **1875** in **England.**

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 112.

Die **Weihnachts** Ausstellung im **österr. Museum**, von **J. Falck.**

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri.

Herausgegeben von **L. Dietrichson.** **Stockholm,** **Fritze,** 1. Heft.

Program. — **Nägra ord om den bildande Konsten i Sverige,** dess förutgående och dess framtid, von **L. Dietrichson.** — „**Dopet**“, originalteusung af **G. von Rosen.** (Mit Abbild.) — „**Nubik Birkar,** äquarell af **E. Landgren.** (Mit 1 **Aquarell-** **Lithographie** und 2 **Holzschn.**) — „**Othryades**“, staty i **bränd-** **lera** af **J. T. Bergzell.** (Mit 1 **Photolithographie.**) — „**Sjöjau-** **frun**“, grupp af **J. Börjesson.** (Mit Abbild.) — **En antik Naevio** **fagter**, von **J. Lange.** (Mit Abbild.)

Berichtigung.

In unserer Zeit über das **Mikela** an **geio-Jubiläum.** **Kunst-Chronik** Nr. 16, Sp. 252, ist zu lesen: 6. März (statt: 10.) — Bei dieser Gelegenheit sei auch berichtet, daß die **österr.** **festlichkeiten**, welche aus Anlaß dieses Jubiläums in **Florenz** **stattfinden** sollen, der Jahreszeit wegen auf den **September** **verföoben** sind.

Inserate.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Göttheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet von **Otto Seemann**, Oberlehrer am **Gymnasium** zu **Essen.**

Mit 63 **Holzschn.** 1874. 8. br. **M. 3.**; eleg. geb. **M. 4.**

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

Dieser eine Beilage von **Friedr. Brudmann's Verlag** in **München** und **Berlin.**

Beigibt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **Gundershand & Fries** in **Leipzig.**

Seltene Gelegenheit!

Ein prachtvoller Zimmerofen mit schön geformter Kuppel, mit Malereien, ähnlich demjenigen im **Nationalmuseum** in **Wien**, aus der Werkstatt des **Pisa**, **Winterthur**, vom Anfang des vorigen Jahrhunderts stammend, ist zu verkaufen von **Wesiger** des **Sauwe** zum „**Ballunter-** **baum**“, **Winterthur.** (43)

Herausg. von Dr. G. v. Edingow
(Wien, Überbrunnengasse
26) v. a. v. d. Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.



à 25 Pf. für die drei
Mal gespaltene Zeitzeile
werden von jeder Zeile
mit Rubrikation an-
genommen.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. Sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Zur Gedenktafel Michelangelo's. — Arthur Jäger, der Jüngler der Maler-Dichter. I. — Die Gemälde von Milo. II. — Personalnachrichten aus Paris. — Preussisches archäologisches Institut in Athen; Nationaldenkmal auf dem Tiermarkt; St. Gerontiuskirche in Köln; Redewahl der griechischen Mutilen. — Expositions zur la peinture; Les Bonas-Arts. — Neuausgaben des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Zur Gedenktafel Michelangelo's.

Florenz, 15. Februar 1875.

Am 6. März d. J. feiern wir den 400jährigen Geburtstag des Michelangelo Buonarroti. Wie Ihre Leser bereits wissen, sind die öffentlichen Festlichkeiten auf den September verlegt, nicht nur der Vorbereitungen, sondern vornehmlich der Jahreszeit wegen. Das ganze Programm ist noch nicht festgesetzt. Wir wissen nur, daß im Herbst hier der italienische Architekten-Kongreß stattfinden wird. Auch soll dann der David des Michelangelo, der von der Piazza della Signoria nach der Akademie geschafft wurde, in seiner reichen Aedienla, welche eben dafür errichtet wird, dem Publikum wieder sichtbar gemacht werden. Ferner soll Kastell Caprese, Michelangelo's Geburtsort, eine Inschrifttafel erhalten und die Casa Buonarroti mit Fresken und Sgraffiten von der Hand der besten florentinischen Künstler ausgeschmückt werden.

Um aber ein bleibendes Andenken der Feier zu gründen, beschloß das Municipium vor Allem, die Papiere und das Leben Michelangelo's herauszugeben. Mit der ersten Aufgabe wurde Cav. Gaetano Milanesi, mit der zweiten Commentatore Aurelio Gotti, Direktor der florentiner Galerien, betraut. Beide Publikationen sind nahezu fertig und können wohl der allgemeinsten und freudigsten Aufnahme sicher sein.

Ich verdanke es der Zuverlässigkeit der eben genannten Gelehrten, den Lesern der Zeitschrift schon heute einen kurzen Einblick in die beiden Werke verschaffen zu können.

Gotti giebt in der Vorrede seines Buches die We-

weggründe an, welche ihn zur Abfassung seiner neuen Lebensbeschreibung Michelangelo's bestimmten. Er sagt: „Im Archive der Familie Buonarroti wurden nachträglich auf das Leben und die Werke des großen Künstlers bezügliche Dokumente eifersüchtig zurückgehalten. Obgleich der Consuliere Cosimo Buonarroti diese Dokumente und überhaupt das ganze Familienarchiv testamentarisch der Stadt Florenz vermacht hatte, so war doch die Sammlung der Buonarroti, wie das Archiv, mit so vielen Klauseln umgeben, daß die Wünsche derjenigen nur schwer zu befriedigen waren, denen Condivi und Vasari, die Zeitgenossen des Meisters, die noch nicht den Strupfjüßen und kritischen Sinn der späteren Zeit besaßen, nicht genügen.“ Gotti wurde die günstige Gelegenheit, die Papiere einzusehen, nun in vollem Umfange zu Theil. Darauf gründet er seine neue Lebensbeschreibung des Michelangelo. Zugänglichmachung der neu erschlossenen Quelle ist deren Hauptzweck. „Indem ich (fährt der Autor fort) die Funde im Archive der Buonarroti mit Condivi's und Vasari's Nachrichten verwoh, war Einfachheit der Darstellung meine erste Pflicht, ohne jede Ausschmückung und Deuterei. Wir wissen ja Alle, daß die Größe eines solchen Mannes am klarsten aus seinen Werken und eigenen Schriften hervorleuchtet. Darum habe ich immer, wenn mir seine oder seiner Zeitgenossen Worte zu Gebote standen, die Dokumente ganz oder im Auszuge für sich selbst reden lassen.“

Soweit ich nach den mir vorliegenden Auszügebogen urtheilen kann, hat Gotti, indem er sich streng an diesen Grundsatz hielt, doch die Trodenheit, welche solchen rein objektiven Darstellungen oft eigen ist, glücklich

zu vermeiden gewußt. Die Darstellung hat einen schönen Fluß und läßt ihren musikalischen Ursprung nicht erkennen.

Eines der Hauptkapitel, in dem die bürgerlichen Tugenden Michelangelo's am glänzendsten hervortreten, ist dasjenige, welches die Flucht des Meisters nach Venedig und seine Rückkehr nach Florenz schildert. Es ist ein wahres Meisterstück und von größtem Interesse. Der Autor las es neulich hier in einer gelehrten Gesellschaft vor und erzielte damit ungeheuren Beifall.

Gotti's Werk umfaßt 2 Bände in 8° von schöner Ausstattung. Holzschnitte an der Spitze jedes Kapitels, ein unedirtes Porträt Michelangelo's und eine ebenfalls unedirte Zeichnung der Kuppel von S. Peter dienen ihm als Illustrationen.

Die von Cav. Milanesi gesammelten und herausgegebenen Papiere umfassen 478 Briefe, und zwar:

45	Briefe an den Vater,
75	„ „ „ Bruder Buonarrotto,
12	„ „ „ die Brüder Gian-Simone u. Giomondo,
205	„ „ „ den Neffen Leonardo,
138	„ „ „ Verschiedene.

Der Sammlung werden als Beigaben der Christus in der Minerva, die Pieta, das Grabmal Julius II. und die Fagade von S. Lorenzo, sowie einige Erinnerungen an Michelangelo beigelegt werden. Die Ausstattung des Werkes ist, conform der Lemonnier'schen Ausgabe der Briefe Michelangelo's, in 4°. Ich weiß, daß Milanesi zur Ergänzung desselben in nicht fernher Zeit in minder glänzender Ausstattung 1200 Briefe von Zeitgenossen an Michelangelo zu publiciren gedenkt. In diese Sammlung werden dann auch wohl die aus Anlaß der Söcularfeier erscheinenden Briefe des Meisters wieder aufgenommen werden.

Jacopo Caballucci.

Arthur Sitger, der Jüngste der Maler-Dichter.

Sind in erster Linie natürlich die Spalten dieser Zeitschrift den Werken der bildenden Kunst gewidmet, so haben sie sich doch den Aufsätzen über die Künstler selbst und ihr Leben stets ebenso bereitwillig geöffnet. Es mag darum nicht unpassend sein, auch einmal in ihnen darzustellen, wie sich der bildende Künstler zugleich in anderen Werken als denen seines gewählten Lebensberufs zum Ausdruck bringt.

Eine an's Wunderbare grenzende Vielseitigkeit des Talentes kennzeichnet bekanntlich die großen Meister der Renaissance, insbesondere die Italiener. Leonardo da Vinci begnügte sich, wie wir wissen, nicht damit, die Fülle seiner Gedanken allein in Farben ausströmen zu lassen, er war hochbedeutend als Bildhauer, Architect, Ingenieur und Kriegsbauweiser, Mechaniker, Mathe-

matiker, Physiker und Anatom; überdies dichtete er und spielte wundervoll die Laute, und endlich war er noch trefflicher Fiedler, Reiter und Tänzer und von edelster Schönheit. Michelangelo stand fast in all jenen Künsten und Wissenschaften mit ihm auf gleicher Höhe; auch Raffael baute und modellirte; Alberti war vollends ein Universalgenie ersten Ranges, und daß ebenso auch unser Dürer baute, Festungswerke schuf, in Holz schnitzte und in Kupfer stach, ist zur Genüge bekannt.

Künstler von solch allumfassender Kraft und Größe hat es seitdem nicht wieder gegeben. Waren auch die Späteren in einem Kunstzweige noch so sehr Meister, so erhoben sie sich in andern doch nur selten über einen talentvollen Dilettantismus. Höchstens in ganz Nebeliegendem spürte man auch wohl die echte Meisterhand, wie das z. B. die Bauten und Sculpturen Schiatter's, die Bilder Schinkel's befunden. Aber keiner unserer moderneren Künstler ist noch außerdem etwa ein Musiker, Ingenieur, Mathematiker, Anatom u. s. w. von Bedeutung gewesen.

Nur in einem Einigen haben sich in unserem Jahrhundert verschiedene Maler nebenbei hervorgethan, nämlich — als Dichter, und zum Theil in einer Weise, daß man kaum weiß, wem der erste Vorbehalt gebührt.

Eine eingehende Kritik dieser Maler-Dichter und ihrer Poesien wäre allerdings in dieser Zeitschrift nicht am rechten Orte, wohl aber der Versuch, nachzuweisen, wo und wie bei ihnen der Poet am meisten seine innere Malernatur ausdrückt und in dieser schaut, fühlt und dichtet.

Ein solcher Versuch, der hier weder unpassend noch uninteressant wäre, erforderte indeß jedenfalls ein tieferes Eingehen und umfassenderes Ausbreiten des Stoffes, als der Raum dieses Blattes und das Gleichgewicht seiner Artikel erlauben dürfte. So sei denn hier nur flüchtig angedeutet, was andern Orts auszuführen vorbehalten bleiben mag.

Wenn wir, uns auf Deutschland beschränkend, Salomon Gessner und den in der Literaturgeschichte unter dem Namen des „Maler Müller“ Bekanntesten als noch vorzugsweise dem vorigen Jahrhundert angehörig unberücksichtigt lassen, so sind es im gegenwärtigen zunächst fünf Maler, die sich auch als Dichter einen wohlverdienten Namen erworben haben. Sie alle lennt und schätzt die Welt ungleich mehr in dieser Eigenschaft als um der Werke ihres Pinsels willen. Vorzugsweise sind diese Maler-Dichter Vyrler und Epiler und haben sich nur ausnahmsweise dem Drama zugewandt.

Der früheste derselben und in der neueren Literaturgeschichte bekannteste ist August Kopisch, darauf folgt Robert Reinid, sodann Walbert Stifter, diesem Julius Große und endlich Hugo von Blomberg.

In Kopisch's Dichtungen belundet sich das eigent-
lich

malerische Element vielleicht am wenigsten, aber wackelhaftester Erzähler, wackelhaftester, bald tief ernster, bald behaglich humoristischer Darsteller der Dichter des „Trompeters Tod“ und des „Vater Noah“ ist, weiß jeder Gebildete unter uns. Die liebendwürdigste, reinste und heiterste Natur blickt aus Reinick's selenerquickenden Liedern, die alle so frisch, fromm und fröhlich sind, daß uns das Herz dabei aufgeht. Auch wirkliche Künstlerlieber hat er gefunden und manches Fest der Musenjünger dadurch verschönt und gehoben. Und dennoch ist fast kein einziges Gedicht dabei, dessen Art den eigentlichen Beruf seines Sängers verräthe, das also gerade in der liebevoll eingehenden Darstellung der malerischen Erscheinung seinen eigentlichen Schwerpunkt hätte. Er ist eben durch und durch Lyriker.

Das malerische Element tritt uns dagegen in den Dichtungen von Julius Große entgegen, obwohl er schon früh den Pinsel mit der Feder vertauschte, in wahrhaft bedeutender Weise entgegen, und namentlich seine Naturdarstellungen, z. B. in seinen Epen „Sundel vom Königssee“, „das Mädchen von Capri“, „Tamarana“ u. s. w. sind oft geradezu meisterhaft und wie mit Farben voll Leben und Leuchtkraft geschaffen.

Adalbert Stifter gar läßt das malerische Element in einer Weise vorherrschen, daß es weder das Fortschreiten der Handlung, noch die Charakterisierung der Personen dagegen aufkommen können, aber in seinen „Studien“ sind die landschaftlichen Naturbilder mit der geist- und liebevollen Wiedergabe aller Lichter und Schatten, aller Uebergänge und Lokaltöne, der Linien und Formen, der Land- und Luftstimmung in Wahrheit echte Studien ihrer Art und von einer Treue und einem Leben, als ob sie ein Künstler wirklich in unmittelbaren Anschauen der Natur niedergeschrieben habe, obgleich freilich gleich dem Vorigen auch er so früh den Pinsel niederlegte, daß er kaum noch unter die Maler gerechnet werden dürfte.

Der erst vor einigen Jahren verstorbene Hugo von Plomberg dagegen ist wieder ganz Erzähler und Sänger, und seine Balladen und anderen Poesien, mögen sie sich auch weniger durch Originalität auszeichnen, gehören zum Feinsten und Formvollendeten, was unsere Zeit hervorgebracht hat, aber ohne gerade in ihrem Verfasser den bildenden Künstler zu verrathen.

Zu diesen Fünfen hat sich nun in den jüngsten Tagen ein Sechster gesellt, in dessen hochbedeutenden Dichtungen eine echte Maler- und Dichternatur sich auf eine so innige und harmonische Weise deckt und vereint, wie wir es bei Keinem der Vorhergehenden sehen. Dies ist der Historienmaler Arthur Fitger, geboren zu Anfang der vierziger Jahre zu Delmenhorst, einem kleinen Landstädtchen im Oldenburgischen. Es ist nur einige Meilen von Bremen entfernt, das er nunmehr

zum dauernden Aufenthalt gewählt hat, nachdem München, Antwerpen und Rom die Stätten seiner künstlerischen Entwicklung gewesen waren. Anfänglich sich zur herben und strengen Weise des Cornelius neigend, darauf ein entschiedener Nachahmer Genelli'scher Formenbildung, schlug er endlich seinen eigenen Weg ein und bildete sich nun, vorzugsweise begeistert durch Rubens und die Venezianer, zum tüchtigen Koloristen aus. Seine Formenbildung ist kippig, weich und voll, aber oft über der Farbe vernachlässigt, diese jedoch ist so kräftig und gefund, so blühend und leuchtend, daß man gern die einzelnen Mängel jener darüber vergißt. Seine Erfindungsgabe aber ist reich quellend und echt poetisch, und endlich sein Kunstgebiet vorzugsweise das phantastische. Ein Fischerboot, von schönen Meerweibern überfallen; die Gestalt der deutschen Sage, als greise Frauengestalt in öder Heidelandschaft, sinnend auf einem Hünengrabe sitzend; nackte lustige Kinder, sich zwischen einer Fülle von Land- und Meeresprodukten tummelnd, eine Art von Abundantiabild; Erlkönigs Töchter im abendlichen Reigentanz; ein figurenreicher toller Hegenjag; Barbarossa's Erwachen, mit welchen Bilde Fitger einen wahrhaft durchschlagenden Erfolg hatte: Dies und Ähnliches sind seine Lieblingsstoffe.

Doch diesmal haben wir es weniger mit dem Maler als mit dem Dichter zu thun, und als solcher tritt er uns plötzlich in einer Bedenklichkeit entgegen, die ihn sofort den Besten unserer Vegenwelt und unserer Nation anreicht.

„Fahrendes Volk“ lautet der seltsame, nach unserer Ansicht nicht eben glücklich gewählte Titel seiner mannigfaltigen Dichtungen, die in der Schulze'schen Verlagsbandlung in Oldenburg in geschmackvoller Ausstattung jüngst erschienen sind und ein ziemlich starkes Bündchen ausfüllen. Eine reiche, buntwechselnde Sammlung ist es. Wohl schlagen viele derselben gar frische und fröhliche, selbst übermüthige Weisen an, daß wir sie immerhin als leicht dahinjehendes fahrend Volk gelten lassen können; dann aber treten uns wieder so tiefere, gedankenschwere oder wahrhaft erhabene Gebilde entgegen und wir vernehmen so herzburchzitternde Klänge aus Tiefen und Höhen, daß uns wahrlich Nichts ferner liegt, als dabei an „Fahrendes Volk“ zu denken.

Doch lassen wir den Titel und wenden uns zum Inhalt, wobei wir nur bedauern, daß uns zur vollen Würdigung desselben in diesen Blättern der Raum fehlt.

Schon die erste Abtheilung der Sammlung, von ihm mit Recht „Erebo“ überschrieben, verdient ein tieferes Eingehen, da wir gerade hier die inhaltschwersten und bedeutendsten Dichtungen vor uns haben. Sein Erebo stüßt sich zwar nicht auf das geoffenbarte Wort christlichen Glaubens, sondern wurzelt vielmehr in der andern großen Offenbarung, welche uns die Helden der

Naturwissenschaft errungen und verkündet haben. Die neue Zeit- und Weltanschauung ist es, auf deren Höhen wir geführt werden, und es ist dort wieder in erster Linie das große Gesetz vom allwaltenden Kampf um's Dasein, mit dem der Dichter uns aber auf wohlthuende Weise dadurch versöhnt, daß er es zugleich als Träger der durch die ganze Natur ausgegossenen und ausgesprochenen Moral hinstellt und diesem Gesetze, um mit den trefflich bezeichnenden Worten eines geistvollen Kritikers zu reden, „diesem Gesetze ist ihm selbst der Gottesbegriff unterworfen. So wenig ein Volk sich anmaßen darf, den einzig wahren Gott zu haben, eben so wenig darf ein Zeitalter sich unterfangen, seinen Gott und seine Ideale als ewig bleibend darzustellen. Aber jede Wandlung der Form dieses Gottesbegriffes trägt naturgemäß eine höhere Vollendung in sich, die ihr eben den Sieg über das Veraltete verbürgt.“

„Draun hört es, ihr Entel, wenn einst das Jahrtausend
Der Zukunft von Neuem aufzubrechend und brausend
Zerschmettert den heute gebanten Altar,
Zerschmettert die Tempel, die ragend sich thürmen,
Dann nabet Euch wieder ein Gott in den Stürmen,
Dann bringt ihm die Seele die hoffende Bar.
Denn wie auch die Form sich wandelnd
Steht ein ander Antlitz wach,
Einer ist's, der ewig handelnd,
Mit sich fort das Weltall reißt.
Bild ist, wie er uns erscheine —
Ach, wer spricht sich Wesen aus!
Doch in unserm Rufens Reine
Steht sein unvergänglich Haus.“

Also lauten die Schlussverse des ersten Gedichtes: „Neue Götter“, mit dem sein Crede beginnt. Schon dieser Abschnitt, obwohl vorzugsweise philosophischer Natur, läßt hie und da den Maler ahnen. Z. B. ist gleich die nächste Dichtung: „Hert hafeier“ ein Meisterwerk an stimmungsvoller Darstellung.

Im zweiten rein lyrischen Abschnitt ist er naturgemäß auch nur ganz Sängler, der in oft wahrhaft ergreifender Weise sein ganzes und tiefstes Herz mit all seinen goldenen Hoffnungen und bitteren Täuschungen bald in aufjauchender Lust, bald in schneidendem Weh-schrei ausströmen läßt.

Die folgende Abtheilung dagegen gehört vor Allen wieder dem Künstler. „Via felice“, Blätter aus römischen Stützenbüchern — ist sie betitelt und bietet zunächst in zwölf lose zusammenhängenden Elegien (in der Weise der Goeth'schen) eine Art von Künstleridyll, dem die ewige Stadt, ihre Denkmale, ihr Leben und Treiben einen erhabenen gestimmten Hintergrund verleiht, während zugleich Sprache und Formenscönheit der Verse von wahrhaft klassischer Höhe ist.

Welch echt römischer Hauch diese Dichtungen durchweht, wird Jeder nachfühlen, dem es vergönnt war,

Rom selbst zu schauen. Mag es als Probe die fünfte Elegie beweisen!

Abendlich dunkelt die Kirche; der Mond umflimmert den
Soltgrund

In der Apfiss und schwarz ragt das Geipenk von Byzanz.
Lodtenstille. — Nun ziselet im Reichthumst Rind und Ber-
dammniß

Der fetnwanzige Pfaff über ein schluchzendes Weib:
„Hebe Dich weg, Veruchte; mit Deinem geliebtesten Keher
Fahre zur Hölle; für Dich bittet die Heilige nicht.“ —
Sieh, da trifft ihr der Mond mit vollerm Strahle die Wange
Und aus dem hüllenden Tuch glänzt ein geliebtes Profil.
Trodne, Du renige Thrin, o trodne die thranenden Wimpern,
Weigert Maria Dir Trost, — viel sind der Götter in Rom.
Morgen beichten wir Weib' in den lapitolinischen Sälen,
Apptobite gemiß neigt Dir gnädig das Haupt. —
(Schluß folgt.)

Die Venus von Milo.

II.

Folgerungen für die Reconstruction.

Von archäologischer Seite schließt man nun, daß, nach Klarlegung des Thatbestandes eines gemeinsamen Fundes der Statue und der Fragmente des linken Armes „die Wahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit der Fragmente des linken Armes und der linken Hand zur Statue an Gewißheit grenzt.“ (Preuner, S. 9.) Es ist das freilich noch kein zwingender Schluß; bei einer Zerstörung, bei einer Verbergung, die sich ebensoviele vermuthen lassen, wie ein von Preuner als möglich vorausgesetztes Erdbeben, liegen Verschleppungen einzelner kleinerer Fragmente durchaus nicht außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, ganz abgesehen davon, daß doch zunächst die Frage entschieden werden müßte, ob die Proportionen der Fragmente und der Statue übereinstimmen. Dies ist denn hie und da verneint, meist aber bejaht worden, womit natürlich wiederum nur die Möglichkeit der Zugehörigkeit statuiert ist. Ein entscheidendes Gewicht legt aber die Archäologie auf die Frage nach der Gleichheit des Marmors sowie auf die Abblätterungen, welche die Oberfläche der Hand zeigt und deren Richtung sich über das Bruchstück des Armes hinweg bis auf die Schulter der Statue verfolgen läßt. Auffallend ist hierbei, daß Preuner den bereits von Fröhner, S. 174 No. 1 beschriebenen und in meiner „Hohen Frau von Milo“, S. 46 Anm. nach Fröhner citirten Umstand übersieht, daß der linke Arm durch einen „tenon“ an der Statue befestigt war, was auch Nicard zu wiederholten Malen hervorhebt. War dies aber der Fall, so fällt damit jeder Schluß auf die Zugehörigkeit der Fragmente zu der Statue: zeigen sich factisch Abblätterungen des Marmors auf dem Arm, die sich bis auf die Schultern verfolgen lassen, so können diese ebensoviele nach einer alten Restauration eingetreten sein als

bei dem unverfälschten Originalwerke — in beiden Fällen ist das gleiche Verhältnis: der linke Arm war durch einen Halter mit dem Körper der Statue verbunden. Ebenso hinfällig wird aber hierdurch der Schluss von der Sorte des Marmors auf die Zugehörigkeit oder die Nichtzugehörigkeit der Fragmente zur Statue: hat diese unter allen Umständen einen angelegten Arm, so konnte der Originalkünstler, der schon bei dem Körper der Statue zwei Blöcke verwendete, für den Arm ebenso wohl einen Marmor von genau demselben Korne wie einen Marmor von etwas verschiedenem Korne wählen, wie es ja auch umgekehrt einem alten Restaurator recht wohl hätte glücken können, einen Marmor gleichen Kornes zu finden. Giebt doch Preuner sogar die Möglichkeit zu, daß der untere Theil der Statue aus anderem Marmor sei als der obere Theil, ohne daß man daraus schließen dürfe, beide Theile seien nicht von demselben Künstler! Der Umstand also, daß der linke Arm jedenfalls ein selbständiges Stück war, giebt nicht den geringsten Anhalt für die Entscheidung der Frage nach seiner Zugehörigkeit, und zwar weder nach der positiven noch nach der negativen Seite, und folglich auch nicht den geringsten Anhalt für die Entscheidung oder die Verwerfung der Frage, ob die durch die Armfragmente angeordnete Bedeutung der Statue wirklich das Originalmotiv darbietet. Statt daß nun aber die Archäologie die Grenzen ihrer Erkenntniß zugeheilt und die dargebotene Hand der Schwerepferwiesenschaft Kestheit annimmt, um zu einem Schlusse zu gelangen, zu dem sie mit ihren eignen Mitteln nicht kommen kann, greift sie lieber zu Vergleichen, ohne sich aber vorher die Frage nach dem wissenschaftlichen Werth und der Tragweite von Vergleichen vorzulegen. Warum hat es auf jener Seite Niemand unternommen, diese von mir in § 23, S. 30 ff. meiner „Hohen Frau von Milo“ aufgeworfene Frage und die dort verlangten Einschränkungen in der Anwendung von Vergleichen vom Standpunkte der Logik aus zu untersuchen? Eine Disziplin, die sich scheut, ihre kritischen Grundzüge selbst einer Kritik zu unterziehen, giebt ein geringes Zeichen von Selbstvertrauen. Jede Vergleichung ist ein Analogieschluß, dessen wissenschaftliche Bedeutung durch einen zwischen den analogen Objekten vorhandenen Realzusammenhang bedingt wird. Man hält nun diesen Realzusammenhang bereits für erwiesen, wenn nur einige ganz allgemeine Merkmale übereinstimmen, wobei die nichtübereinstimmenden einfach ignoriert werden, nichtsdestoweniger aber von dem an dem einen Objekt Vorhandenen auf das entsprechende Nichtvorhandene am anderen Objekte geschlossen wird, als ob das Fehlende gerade zu dem Uebereinstimmenden hätte gehören müssen und als ob überhaupt das Uebereinstimmende noch eine maßgebende Bedeutung haben könnte, wenn ihm eben-

soviel Nichtübereinstimmendes zur Seite steht. So will jetzt Kavaïsson aus der ganz bekleideten, ruhig gehaltenen Statue von Falterone Schlüsse auf die halb bekleidete, lebendig bewegte melische Statue machen — gleichen sich ja doch einigermaßen die den Unterkörper bedeckenden Gewandtheile und ist doch der linke Fuß bei beiden Statuen etwas erhoben! Daß aber die Falterone'sche Statue keine Spannung des Gewandes am linken Bein vom Knie abwärts zeigt, daß dieses Merkmal der melischen Statue ganz allein zukommt, wird nicht weiter beachtet. So vergleicht man die Venus von Arles, deren rechter Fuß bewegt ist, mit der melischen Statue, bei welcher der linke bewegt ist — von allen sonstigen Verschiedenheiten abgesehen; ja mit einer fast ganz nackten Statue wird sie verglichen (vergl. „Hohe Frau von Milo“, S. 33). Ebensonenig wird aber auf die Stilunterschiede Rücksicht genommen, sobald es sich um die Erkenntniß eines „Typus“ handelt, wie denn Bernoulli in seiner „Aphrodite“ einen „Typus der melischen Aphrodite“ aufgestellt hat, der mit seinen Nachbildungen und Ableitungen in der Einzelangabe und Beschreibung nicht weniger als vierzig Seiten einnimmt und in dem die heterogensten Gestaltungen friedlich beieinander wohnen. Dort werde ich denn auch mit einer Sicherheit, die an des Dichters Worte erinnert: „Er hat Alles gesehen, was auf Erden geschieht . . . Er saß in der Götter urältestem Rath, und beehrte der Dinge geheimste Saat“ befehrt, „der Versuch die dramatische Auffassung der Statue nachzuweisen“ sei „verfehlt“ — warum, ist natürlich nicht weiter nötig nachzuweisen; „mag das Körpermotiv immerhin von complicirter Natur sein, die Möglichkeit eines Verharrens in dieser Stellung kann nicht bezweifelt werden“ — warum, ist nicht weiter nötig nachzuweisen. Ich gebe eine Zeichnung (Taf. I, 1), in welcher durch eine senkrechte Linie angedeutet wird, daß der Schwerpunkt in die Basis des rechten Fußes fällt, ich weise Kavaïsson seine Unrichtigkeit nach, wenn er behauptet, daß der Schwerpunkt bei der alten Aufstellung außerhalb der Statue gefallen sei — und Bernoulli befehrt mich: „Der Schwerpunkt fällt nicht außerhalb der Figur, und die Stellung ist vollkommen sicher!“ Ist das, ich will gar nicht sagen eine wissenschaftliche Kritik, sondern überhaupt nur eine Kenntnisaufnahme, die zu irgend einer Besprechung berechtigt? Indessen kann das nicht weiter wundern, wenn man die Beurtheilung abhandelt des Bernoulli'schen Buches durch die eignen Fachgenossen liest (Preuner, S. 39, Anm. 1, Burian, Jenaer Literaturzeitg. 1874, No. 16.). Merkwürdig ist es übrigens, wie so Manchem die richtige Beurtheilung abhandelt kommt, sobald der vorliegende Gegenstand über seinen gewohnten Kreis hinausgeht. So erwidert mir Preuner auf meine Bemerkung (Hohe Frau von Milo, S. 54) „als ob überhaupt die Plinthe des Apollo Sauroktonos

oder des kämpfenden Kämpfers irgendwie maßgebend oder gar beweisend für die Plinthe der melischen Statue sein könnte“ mit dem Satz: „Es scheint allerdings, daß die vollständig regelmäßige Form der Vasen in der guten Zeit der Kunst nichts weniger als Regel war.“ Freuner übersieht dabei den springenden Punkt: ich bestreite gar nicht, daß es in der guten Zeit der Kunst auch Plinthen mit unregelmäßiger Form der Basis gegeben hat; ich bestreite vielmehr, daß uns dies Faktum zu irgend einem Schluß auf die Plinthe der melischen Statue berechtigt, daß eine Vergleichung hier irgend welche Beweiskraft hätte. Nicht minder geht Freuner das klare Urtheil verloren, sobald er über die Beschaffenheit der Basis der melischen Statue spricht. Clarac sagt p. 48 ganz deutlich: „Cetto plinthe avait été brisée par un évènement quelconque, et un des morceaux avait été perdu aussi probablement qu'un partie de la statue. Lorsqu'on essaya de la restaurer, on rétablit la plinthe“, und an anderer Stelle: „on aura suivi la marche ordinaire, on aura rétabli la plinthe“ — Ausrücke, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen und die beweisen, daß Clarac nicht die ursprünglichen Bruchflächen mehr sah. Freuner übersieht aber ferner bei seiner Auslegung der rhetorischen Frage Clarac's (bei Freuner, S. 45, in ihrer Vollständigkeit bei mir, S. 42), daß die „fractures“ gar nicht von der Basis der melischen Statue, sondern von der von Quatremerre de Quincy vorausgesetzten „inscription“ gelten, und daß Clarac gerade damit diese Hypothese zurückweist, daß er darauf hindeutet, wie unwahrscheinlich es ist, daß ein fremdes Stück Basis mit seiner Bruchfläche zufällig so genau an die melische Statue hätte angefügt werden können. Vielmehr hat man nach Clarac keinen solchen Zufall benutzt, man ist vielmehr dem gewöhnlichen Wege gefolgt, man wird die Plinthe hergestellt haben — welche Behauptung er gegen den Augenschein nicht hätte machen können. Die „fraglos“ richtige Antwort aber auf Clarac's Frage: *Pourrait-on croire que... ist: on ne pourrait pas croire que...* Freuner jedoch weist nach seiner Auffassung erst nach, daß Clarac keine Schnittfläche gesehen hat und stützt dann dessen Autorität wieder, indem er behauptet: „Offenbar war sich Clarac, als er die Notiz schrieb, nicht völlig klar über den Unterschied von Schnitt- und Bruchflächen“, da er die Notiz „in den allerersten Jahren seiner Amtsführung“ schrieb — wozu dann erst die lange „positive Erörterung“, die obendrein auf Mißverständnis beruht? An meine Ausföhrung über diese Frage schlicke ich S. 44 die Sätze: „Vergleicht man nun mit diesem Ergebnis den Abgüß, der unsrer Zeichnung zu Grunde liegt, so zeigt es sich, daß er die linke Seite an der Basis unregelmäßig giebt, und der linke Fuß somit fehlt. Sollten daher die dort gegebenen Anspruchsflächen nicht auch

die wirklich vorhandenen sein, die in der bisherigen Aufstellung der Statue im Louvre nicht sichtbar waren? Ich sehe keinen Grund, der diese Annahme verböte, um so weniger als sie mit dem Ergebnis aus Clarac durchaus übereinstimmt.“ Freuner erwidert hierauf: „Der von Valentin a. a. O. . . versuchte Beweis verdient keine Widerlegung.“ Also eine einfache Vermuthung, für welche Gründe angegeben werden, nennt Freuner einen „Beweis“? Und Freuner scheut sich nicht, ein Wort wie: „ein Beweis verdient keine Widerlegung“ in die Welt zu schleudern, welches selbst dann unpassend wäre, wenn überhaupt ein Beweis versucht worden wäre? Wozu diese Geizigkeit in der Wissenschaft? Sogar die unschuldige „Venus Torlonia“ entgeht derselben nicht. Da bleibt man doch viel besser bei dem geschmackvollen Namen „die Replik im Kaffeehaus der Villa Albani“ und schleudert das große Wort: „ungehöriger Name“ gegen eine Benennung, die neben so vielen anderen Bezeichnungen gleicher Art nach dem Besitzer des Ortes der Aufstellung den Vorzug der Konsequenz hat, da das Kaffeehaus der Villa Albani heutzutage dem Fürsten Torlonia gehört. Daß ich aber jene Bezeichnung um so lieber gewählt habe, als dieser Fürst in höchst freundlicher Weise meinen Wünschen nach einer authentischen Nachbildung entgegengekommen ist — dies herauszuföhlen darf ich von Jemandem nicht verlangen, dem „die Replik im Kaffeehaus der Villa Albani“ gehörig, die „Venus Torlonia“ aber „ungehörig“ erscheint.

So geringfügig diese Sache an sich ist, so dient sie doch neben den vorher erwähnten Punkten zur Charakteristik der Behandlung, die einem Vertreter der Aesthetik, der ausdrücklich als solcher und mit scharfer Bestimmung seiner Methode an die Aufgabe geht, von jener Seite zu Theil wird. Es wäre traurig, wenn es nicht auch Vertreter dieser Disciplin gäbe, die mit einem solchen Vorgehen nicht einverstanden sind, die vielmehr gerne zugestehen, daß die schematisirende Vergleichungsmethode in ihrer jetzigen Anwendung der Wissenschaftlichkeit entbehrt, die ferner zugestehen, daß die Archäologie so gut wie jede andere Wissenschaft ihre Grenzen hat, und um zu weiterer Erkenntniß zu kommen, der Beihülfe einer anderen Wissenschaft bedarf. Diese kann natürlich nur eine solche sein, welche zu den factisch gegebenen oder erforschten historischen Thatfachen die philosophische Reflexion hinzubringt, also derjenige Theil der Philosophie, der seine Reflexion vorzugsweise auf die Wesenheit der der Anschauung vorliegenden Objekte wendet, und der dann seinerseits wieder die Vermittelung mit dem Kern der Philosophie herstellt, der nach der Wesenheit aller Dinge fragt. Wer glaubt sich vielleicht die Archäologie herabgewürdigt, wenn sie sich in diesem Sinne als Hilfswissenschaft betrachtet? Dann freilich möge sie bei ihrer Isolirung beharren, um etwas Selbst-

ständig zu sein. Wie „herrlich weit“ sie es damit bringt, das lehren die Fakta.

Zeit Valentin.

Personalnachrichten.

11. Karlsruher. — Die in Nr. 4 der „Kunst-Chronik“ gedruckte Notiz aus Karlsruhe, in welcher unter Anderm auch eine Verurtheilung des Prof. G. Dube nach Berlin gemeldet wurde, ist dahin zu berichtigen, daß derselbe nemern Nachrichten zufolge der Karlsruher Kunstschule wieder erhalten bleibt, da ihm das Einkommen seiner Stelle daseibst wesentlich verbessert, wie auch ein Hofstohrer beigegeben wurde. Die Freunde und Schüler Dube's benutzen diesen Anlaß, über das Verbleiben desselben durch Veranstaltung eines solennen Festmahls, wobei ihm der Großherzog den Zähringer Löwen-Orden verlieh, ihre Freude zu bezeugen.

Vermischte Nachrichten.

Deutsches archäologisches Institut in Athen. Den Bestimmungen gemäß hat am 16. Januar die erste ordentliche Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Athen unter der Regide seines Direktors Dr. D. Lübers stattgefunden. An der jährlich besuchten Versammlung nahmen der deutsche Geschäftsträger, Herr v. Dornbald, die Professoren der Archäologie Knappfalus und Wylensas, das Mitglied der griechischen archäologischen Gesellschaft Pappadakis, der Direktor der Universitätsbibliothek Kommos, der Direktor des botanischen Gartens Herr v. Drehtsch, der Architekt Jäger, Dr. Schömann, Dr. Küling, Dr. Berg u. A. Theil. Nach einigen einleitenden Bemerkungen, in denen der Werth auch dieser archäologischen Unterhaltungen und Besprechungen hervor- gehoben wurde, legte Dr. Küling zunächst die Abtheilung einer massiven, im Hause des Herrn Papadoff beim Hotel de la Grande Bretagne aufgefundenen Marmorvase vor. Auf derselben befindet sich ein Relief, das aus zwei Gruppen besteht, von denen die eine größere Hermes darstellt, wie er sitzend eine Frau, die in rechlthätiger Stimmung mit nach vorn geneigtem Kopfe mit der Rechten von einem nackten Manne gehalten wird, zu entführen im Begriffe steht, während drei andere Männer der zweiten kleineren Gruppe ihn daran zu hindern bestrebt sind. Offenbar haben wir es hier mit einem Grabrelief zu thun, auf dem Hermes als Hypodrompos abgebildet ist und welches auf ein Original aus dem 2. oder 3. Jahrhundert v. Chr. zurückweist. Ähnliche Grabreliefs mit mythologischen Figuren existiren nur noch eins in der Villa Albani zu Neapel, von Winckelmann veröffentlicht, eins im Louvre und ein drittes mit einem Hermes und bloßem Kopf-Fragment, 1872 gefunden, in Rom. Nach Auffindung des hiesigen wird die Erklärung der andern, die nach Winckelmann's Vorgang auf Orpheus und Eurycle gebauet worden sind, hinfällig. In allen können wir nur die ergreifende Darstellung von ihrem Manne scheidenden Frau erkennen, ohne irgend eine andere mythologische Beziehung, als daß Hermes eben als der Abgesandte der Unterwelt erscheint. — Professor Knappfalus zeigte eine sehr alte, wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. stammende Vase aus Tanagra vor, ein Gefäß mit vier Füßen, in welchem er mit Bezug auf Homer Il. XI, 632 ff. das homerische *ἀγοστήριον* des griechen Heros wieder- erkennen wollte, eine Schenkung, der besonders Dr. Schömann energisch entgegentrat. Sodann machte er von andern neuen Gefäßen befindlichen Vasen aus Tanagra Mittheilung, von denen zwei diebelsch Künstlerinschrift haben: *ΤΕΙΣΑΖ ΑΓΕΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*. Seiner Ansicht gegenüber wurde die andere wahrscheinlichere Ansicht geltend gemacht, daß der Künstler, in Tanagra arbeitend, sich durch Nennung seines Geburtsortes Athen den Lesern besonders bemerkbar machen wollte. Entlich wurden von Herrn Knappfalus die Künstlerinschriften der anderen Vasen vorgelegt, die erste auf einer aus dem 3. 450 v. Chr. stammenden Vase mit zwei Schlangen- denken lautet: *ΠΡΟΚΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*, die zweite, auf der ein Jäger mit zwei Widbern abgebildet ist, aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.: *ΤΑΜΕΑΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*, die dritte, aus Attika, mit vorzüglichem Widdertopf: *ΕΑΦΑΝΤΙΑΟΣ*.

ΕΙΜΙ ΕΡΟΣ. — Herr Architekt Jäger referirte über die von Prof. Adler in Berlin veröffentlichte Festschrift zur Windmannfeier, „die Skalos-Eros in Athen“, wozu sich ein Vortrag von Prof. Wylensas angeschlossen über einen archäologischen Spiegel aus Korinth, von einer Venus getragen, die eine Taube in der Hand hält und auf deren Schultern Schlingz sitze. (Köln. Zeitg.)

Nationaldenkmal auf dem Kiefernwald. Am Montag, den 25. Januar, fand auf dem Karthause zu Berlin eine Versammlung statt, die hauptsächlich sich wesentlich zur Förderung der Herstellung des Nationaldenkmals, welches an den Ufern des Rheins auf dem Kiefernwald den großen Kämpf und Siegen der Jahre 1870 und 1871 gedenken werden soll, betragen wird. Auf Einladn des Präsidenten des Central-Komitees für die Sammlungen zum Niederwalde-Denkmal, Ober-Präsidenten Graf Tieleburg zu Hannover, hatten sich 31 Männer aus allen Theilen der Provinz Brandenburg, Staatsbeamte, Bürgermeister und Grundbesitzer bereit erklärt, mit den Mitgliedern des Berliner Altions-Komitees sich zu einem Provinzial-Komitee für die Provinz Brandenburg zu vereinigen. Die Mehrzahl berietel war auf Einladung des Oberbürgermeisters behodret am 25. Januar auf dem Karthause zur Konstituierung des Komitees erschienen. Da Herr behodret antilich verbindert war, so übernahm Herr Rodmann den Vorsitz. Der Rämmerer Rünge das Referat. Nachdem einmüthig das Komitee als konstituirt erklärt wurde, einige man sich zunächst dahin, daß für jeden Kreis besondere Kreis-Komitees gebildet werden sollen, denen es überlassen bleibt, Lokal-Komitees hervorzufragen, jedoch soll für jede größere Stadt jedenfalls ein besonderes Lokal-Komitee eingeleitet werden. Um ihre Wirksamkeit bei Bildung der Komitees werden die Herren Vaudrabe und die Magistrate Seitens des Berliner Altions-Komitees erudirt werden. Die Anwesenden glaubten außerdem auf die rege und patriotische Theilnehmung der Provinzialpresse rechnen zu dürfen. Der Seitens des Altions-Komitees Silbermedaillen und Abbildungen des schönen Schilling'schen Modells zugänglich gemacht werden sollen. Auf Antrag eines Mitgliedes wurde ferner beschloffen, gute und nicht theure Abbildungen des Denkmals zum Verkauf bringen zu lassen. Insbesondere der Sammlungen, welche durch einen Katalog an die Provinz eingeleitet werden sollen, entschied man sich, den Kreis- und Lokal-Komitees die Wahl der Zeit und der Art der Sammlungen vor möglichst zu überlassen, inbeß doch darauf zu bringen, daß die Sammlungen bald beginnen, und jedenfalls bis zum 1. Juli beendigt sind, mindestens soll womöglich überall eine Haus-Kollekte, deren Genehmigung bereits von dem Herrn Ober-Präsidenten von Jagem zugestagt worden ist, stattfinden. Schließlich wurde noch beschloffen, eine Mittheilung über die Sitzung zu veröffentlichen, die Leitung der Angelegenheiten als Komitee aber den Mitgliedern des Berliner Altions-Komitees (Oberbürgermeister behodret, Stadtervermter Rodmann, Geheimrath Konrad, Rämmerer Rünge, Chef-Redakteur Kleff, Stadtrath Löwe) zu übertragen. Die Kosten des Denkmals werden auf etwa 300,000 Thlr. angeschlagen, wovon gegenwärtig erst ungefähr die Hälfte herbeigeschafft ist.

Die St. Gertrudskirche in Köln, welche bis vor Kurzem auf der südlichen Seite nach der Christoffstraße hin durch alte Gebäulichkeiten theilweise dem Auge des Beobachters verdeckt war, steht nun, nach Hieberegung der alten Wohnhäuser, in ihrer ganzen erhabenen Pracht da. Die Köln. Zeitg. schreibt aus diesem Anlaß: „Wir stammern der Verwunderung mis sich das Herz nicht allein bei den Kunstwerken, sondern auch jedes mit Schönheitsinn begabten Menschen beim Anblick dieses großartigen architektonischen Denkmals aus vergangenen Zeiten erfüllen, und nicht ungerechtfertigt darf der Wunsch erscheinen: Möchte doch diese Seite des himmelanstrübenden Tempels nicht wieder durch Neubauten ganz oder theilweise verdeckt, nicht der Herr und Sinn der Vorübergehenden erbebend, dem Jünger der Kunst so reichen Stoff zum Sublimen bietende Anblick wieder beschränkt oder gar entzogen werden! Hörmwahr, der gemeine es sich, ein Opfer zu bringen. Hier würde das Stadtverordneten-Kollegium sich ein Verdienst erwerben, wenn es das frei geworbene Terrain für alle Lustluft frei ließe. Hier würde auch der Altersbau-Berein eine soeben würdige Aufgabe finden, nach unserm Dafürhalten weit lohnender, als wenn er die Erhaltung einiger alten — und nichts weiter als alten — Thore oder Bruchtheile unserer jetzigen

Umwollungsmann erreicht, wodurch höchst wahrscheinlich das Leben und der geschäftliche Verkehr mander derjenigen Hauptstädter unserer Stadt für immer gehöhrt würden."

K. Hochmais der gefohlene Murillo. Nach einer Notiz in dem „New-York Tribune“, vom 13. Januar, ist der aus der Akademie von Sevilla gefohlene Murillo wirklich in New-York aufgefunden. Am 2. Januar landeten sich zwei Spanier, deren einer als Interpret fungierte, bei dem deutschen Kunstbändler Wilhelm Schaub ein und boten ein Bild zum Verkauf an, welches sie als einen unmeisthabt ichen Murillo anpriesen. Bei näherer Untersuchung ergab sich, daß das Bild der „Heilige Antonius“ sei, welcher vor Kurzem, wie bekannt, aus einem größeren Bilde herausgeschitten worden war. Nach Uebereinstimmung mit dem spanischen Konsul in New-York kaufte Herr Schaub das Bild und stellte es sofort der spanischen Regierung zur Verfügung. Der geheulte Preis beträgt nur 250 Dollars. Die über den Verkauf angestellte Untersuchung trägt als Unterschrift den Namen José Gomez, welcher ist das Bild in sehr beschädigtem Zustande, da es aufgerollt worden war. Zumal der Kopf sehr bedeutend gelitten haben.

Kunsliteratur.

Entretiens sur la peinture ist der Titel einer Sammlung von 50 Abirungen, welche mit begleitendem Texte von René Bernabé, dem früheren Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts“ bei Hippolyte Schwann in Paris (Leipzig, F. Löwe) erschienen ist. Flameng, Jacquemart, Courty, Raven und viele andere der besten Künstler des Nordes, die Frankreich besah, haben dazu beigetragen, zum Theil freilich mit Blättern, die bereits aus der „Gazette des Beaux-Arts“ und dem „Art“ bekannt sind. Der Preis des stattlichen Quartbandes ist 75 Mark.

„Les Beaux-Arts.“ Unter diesem Titel hat ein zweites in Folio-Format erscheinendes französisches Kunstblatt (Paris, Dent; Leipzig, A. Zweitmeyer) mit Anfang dieses Jahres seinen Lebenslauf begonnen, ist aber seiner ganzen Anlage nach weniger für den erfahrenen Kunstfreund als für den Kunstnäher berechnet. Die ohne alle Bezeichnung ihrer Provenienz gelassenen Zeichnungsillustrationen des ersten Monatsheftes sind gut ausgeführt, was man von den beigefügten Blättern in Stich und Lithographie nicht durchweg behaupten kann. Der Text liefert gefällige Kunstplaudereien über die verschiedenartigsten Thematika.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

- Florillo, Giuseppe, Descrizione di Pompei. Mit Holzschnitten. Neapel, Detken & Rocholl.
 Froehner, W. La colonne Trajane reproduite en photo-typographie, d'après la surmoulage exécuté à Rome en 1861 et 1862. 200 planches en couleur.

Texte explicatif par W. Froehner, conservateur du Louvre. In-Folio. Paris, Rothschild.

Kambli, C. W., Die Fresko-Bilder in der reformirten Kirche Horgen. Ein Gedenkblatt an deren Enthüllung. Zürich, Orell, Füssli & Co.

Quicherat, J., Histoire du costume en France. Texte, et 451 gravures sur bois. Paris, Hachette & Co.

Rahn, J. R., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. II. Abtheil. Zürich, Staub.

Saltini, G. E., I disegni di Raffaello da Urbino che si conservano nelle gallerie fiorentine: discorso. Urbino, tip. S. Rocchetti.

UEBER DIE BEDACHTUNG DER VIERNUNGSPUPEL AN MÜNSTER ZU STRASSBURG. Mit 6 Photographien. Strassburg, Schultz & Co.

Bilderwerke.

Richter, Ludw., Naturstudien. 10 Vorlegeblätter (in phot. Druck) für Landschaftszeichner. 4. In eleg. Mappe. Dresden, Meyer & Richter.

BILDER AUS DEM ELSASS, in 52 Photographien nach der Natur von G. M. Eckert Mit (9 Bl.) erläut. Text von J. Euting gr. qu. Fol. Eleg. Lwdbd mit Goldschnitt. Heidelberg, Bassermann.

DIE FRESKO-GERMÄLDE IN DER REFORMIRTEN KIRCHE IN HORGEN AN ZÜRICHSEER. Gemalt von A. Barzaghi Cattaneo. In zwei Lichtdruckbildern nach Originalphotographien von J. Ganz in Zürich dargestellt. Mit Text von C. W. Kambli. Zürich, Orell, Füssli & Co.

Dupont-Auberville, L'ornement des tissus. Cent planches en couleurs, or et argent, etc. I. Livr. Fol. Paris, Bachelin-Deflorenne — Leipzig, F. Löwe.

Zeitchriften.

Gazette des Beaux-arts, Februar.

Lucas Sigonelli, von L. Mesnard. (Mit Abbild.) — Jean Louis Hamon, von Wather Fort. (Mit Abbild.) — Un amateur parisien du XVII^e siècle, v. E. Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbild.) — Exposition de Lille, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — La symbolique du feu, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Murillo et ses élèves, von P. Lefort. (Forts. Mit Abbild.) — Le musée du Lyon, von E. Véron. (Forts.) — Clouion, von H. Mégnard. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe, No. 9.

Ein Wort zur Frage des Museumschutzes, von A. y. Eye. I. — Nürnberg: Die internationale Ausstellung in Santiago.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorwelt. 1875. No. 1.

Zwei Fleezen aus dem 15. Jahrh., von Fürst Hehenlohe. (Mit Abbild.)

Inserate.

Seltene Gelegenheit!

Ein prachtvoller Zimmerofen mit schön geformter Kuppel, mit Malereien, ähnlich demjenigen im Nationalmuseum München, aus der Werkstätte von Pfaa, Winterthur, vom Anfang des vorigen Jahrhunderts stammt, ist zu verkaufen vom Besitzer des Hauses zum „Ballunterbaum“, Winterthur. (43)

Kunstvereinen kann ein vor-
 trefflicher
 Kupferstich (Zinnmanier) als Prämi-
 um nachgewiesen werden. Anf. bef. sub
 F. F. 657 Rudolf Mosse. Berlin W. (44)

Wiener Kunst-Auktion von C. J. Wawra

(vormals Miethke & Wawra).

Montag, den 8. März:

Versteigerung der schönen Kupferstich-Sammlung des Herrn Levy
 in Warschau,

und einer reichen Sammlung von Stichen nach P. P. Rubens.

Kataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung C. J. Wawra
 in Wien, Plankengasse 7.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Gundertstund & Pries in Leipzig.

Beiträge

Von Dr. G. v. Eshom
(Wien, Zerkranungsgesell-
schaft), an die Verlags-
anstalt, Leipzig, 1875, 3.
zu liefern.

26. Februar



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Zeitzeile
werden von jeder Zeile
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. Jeweils im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Buchhändlern.

Inhalt: Carl von Haller's Selbstbiographie. — Kritik Pflger, der Bäume der Vater-Dichter (Schluß). — „Architektonische Studien“ des Stuttgarter Architekten-Vereins. — Personalnachrichten aus Berlin. — Verein für die Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Berlin. — Ordre des Kunst- und Kunstvereins in Köln; Alma Lubina's neuestes Werk. — Architektonische Gesellschaft in Berlin; Rebellen zum Schüler-Taufmal für Marbach; Wagner's Dom; Pflger's „Lohnsteuer“; Ein projectirter Stadtplan in München. — Pariser Gemälde-Ausstellungen. — Neuesten des Buch-Handels. — Zeitgeschichten. — Kalligraphie-Konkurrenz. — Literatur.

Carl von Haller's Selbstbiographie.

Mitgetheilt von H. Bergau.

Der Name des Architekten Freiherrn Carl Haller von Hallenstein*) aus Nürnberg ist in den Kreisen der Kunstfreunde sehr bekannt, denn er war es, welcher in Gemeinschaft mit einigen gleichgesinnten Freunden die Statuen aus den Giebeln des Tempels in Aegina und den Bilderris aus dem Tempel zu Phigalia entdeckte, ausgrub und der gebildeten Welt zugänglich machte. Im Uebrigen weiß man von ihm sehr wenig. Nagler's Künstler-Lexikon giebt über ihn nur wenige, sehr dürftige Notizen; Brodhau's und Meyer's Conversations-Lexika kennen ihn gar nicht. Und doch war Haller, wie aus seinen hinterlassenen Tagebüchern und sehr zahlreichen Zeichnungen sich ergibt, ein ausgezeichnete Forscher und ein sehr bedeutender Künstler, ein Mann, der an Talent den von König Ludwig beschäfftigten Architekten wenigstens gleichsteht und selbst Schinkel nahe kommt. Leider konnte er sein Talent durch größere Bauten nicht zeigen, sich selbst in weiteren Kreisen nicht bekannt machen, weil er, noch mit Forschungen in Griechenland beschäfftigt, durch einen frühzeitigen Tod, erst 43 Jahre alt, aus seiner unermüdbaren Thätigkeit abberufen wurde, überdies sein gesammter Nachlaß bis jetzt verborgen war und von

Andern über sein Wirken sehr wenig, von seinen Arbeiten gar nichts publicirt worden ist.

Da der Herausgeber dieser Biographie kürzlich den gesammten literarischen und künstlerischen Nachlaß Carl von Haller's käuflich erworben hat, soll das Versäumte nun nachgeholt werden. Deshalb wurde zunächst eine, von Haller selbst verfaßte, Beschreibung seiner Reisen in Griechenland im 1. Bande der „Grenzboten“ von 1875 publicirt. Hier folgt nun seine Selbstbiographie, welche sich ebenfalls im Nachlasse vorfand. Anderes — zunächst ein Bericht über den gesammten Nachlaß — soll an andern Orten mitgetheilt werden. Die Biographie lautet:

„Ich bin im Jahre 1774 am 10. Juni auf dem Schlosse des Nürnbergischen Marktledens Hiltlpostlein geboren. Mein Vater, Carl Joachim Freiherr Haller v. Hallenstein, war daselbst Pfleger und Major der Reichsstadt Nürnberg und meine Mutter die geborne Freiin Amalie v. Imhof aus Mörslach. Ich bin der achte von zehn ihrer Kinder und war ein Jahr alt, als mein Vater von Hiltlpostlein nach dem Nürnbergischen Städtchen Grävenberg versetzt wurde. Hier verlebte ich im Segen frommer elterlicher Erziehung eine glückliche Jugend bis in mein 14. Jahr, wo mich mein Vater an den Hof des Fürsten Ludwig v. Nassau-Saarbrücken schickte, wo ich meine Laufbahn als Edelknabe begann. Mit ihr trat ich eigentlich erst in die große Welt, denn bis dahin kannte ich bloß das Glück eines stillen häuslichen Lebens, das dem Kinde frommer Eltern wird. Mein früher Hang zur Beschäftigung mit mechanischen Arbeiten hatte mich weniger zu dem Buchstudium hingewiesen, als es gut gewesen

*) Haller's Portrait in Kupferstich, nach einer Zeichnung von Cedexell, hat der Letztere in seinem im Jahre 1860 in London erschienenen Werke: „The Temples of Jupiter Panhellenus at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae“ mitgetheilt.

wäre. Ich fühlte dieß nun sehr tief und beiferte mich unter der Leitung meines rechtschaffenen Lehrers, meinen an Kenntnissen mir vorgezogenen Kameraden gleich zu kommen. Der Fürst wurde auf meinen Eifer in meinen Beschäftigungen aufmerksam und beschloß, mich nach einer dreijährigen Dienstzeit zum Fähndrich bei seinem Hauptbataillon zu ernennen und unter diesem Präbikat aus ganz besonderer huldvoller Sorgfalt für meine Bildung mich nach Stuttgart reisen zu lassen, um auf der hohen Karls-Akademie den ersten Grund in dem Studium der Baukunst zu legen. Sein baldersolger Tod würde mich in eine sorgenvolle Lage versetzt haben, da mir das harte Schicksal auch schon meine Eltern genommen hatte, wenn nicht sein durchlauchtiger Sohn Heinrich, Erbprinz von Nassau-Saarbrücken, sich mit ausgezeichnetem Huld meiner angenommen hätte. Der damalige leidige Revolutionskrieg hatte auch ihn genöthigt, sein Land zu verlassen; wenige seiner Diener konnten ihm folgen und unter diese hatte auch ich mich zu zählen, indem der Fürst mich zu sich berief. Nachdem von preussischer Seite mit Frankreich geschlossenen Frieden zog sich der Fürst mit uns auf das alte Schloß Cadolzburg im Markgraftum Ansbach zurück.

Mit seiner ausgezeichneten huldvollen Begegnung — ich muß ihrer aus Dankbarkeit erwähnen, die das Andenken an ihn begleitet — richtete er ein ganz besonderes Augenmerk auf meine fernere Bildung in der Kunst, die durch die unglünstigen Zeitumstände unterbrochen worden war. Er sah es bei seiner eignen hohen Bildung und seinem Gefühle für alles Schöne und Gute sehr wohl ein, daß dieser anhaltende Stillstand mich in meinem Studium zurückerbringen mußte und beschloß, mich nach Berlin zu schicken, um dort dasselbe fortzusetzen. Seine huldvolle Fürsorge hatte mich schon mit mehreren guten Empfehlungsschreiben dahin versehen und ich sollte das Glück haben, die Reise bis Rudolstadt in seiner Begleitung zu machen, als ein Sturz vom Pferde dem ersten Fürsten im 24. Jahre seines Alters das Leben raubte.

Ich wurde damit ganz und gar verwaist. Es wurde mir zwar eine Aussicht, bei der kaiserlichen Armee angestellt zu werden; allein meine Liebe für meine Kunst hielt mich ab, in diese Carrière zu treten, und da durch das Legat, das der verewigte Fürst in seinem hinterlassenen Testament für die ihm treugebliebenen seiner Diener bestimmte, welches noch eine besondere Empfehlung derselben an seinen Landesnachfolger begleitete, mir die Hoffnung blieb, meine Studien fortsetzen zu können, ging ich zu dem Ende mit den erhaltenen Empfehlungen nach Berlin.

Der Fürst von Nassau-Usingen als Saarbrückischer Landesnachfolger erklärte indessen, daß die Vollziehung des letzten Willens seines Vorgängers nur mit der Zu-

rückgabe des damals von Frankreich besetzt gewesenem Saarbrückischen Landes geschehen könne, wodurch ich bis auf den heutigen Tag von jenem Legat nichts weiter als einige Hundert Gulden empfang, die als mein verhältnismäßiger Antheil an dem Verkauf der hinterlassenen Mobilien, die der verstorbene Fürst mit sich aus dem Lande gerettet hatte, mir ausgezahlt wurden.

Meine Vaterstadt ließ mich ein jährliches Stipendium genießen, so daß ich mit den Meinigen unter nöthigen Einschränkungen mein Studium in Berlin soweit fortsetzen konnte, bis ich durch architektonischen Unterricht und geometrische Arbeiten mir eine Beihilfe verschaffen konnte. Vieles wurde mir — ich sage es mit Dank — durch das Wohlwollen meiner Lehrer erleichtert.

Nach einem siebenjährigen Aufenthalt in jenen Gegenden erhielt ich den Ruf zur Uebernahme eines Bauinspektorstells in meiner Vaterstadt, den ich einer mir bei der Düsseldorfer Akademie angetragenen Stelle vorzog. Verschiedene Umstände verzögerten meine wirkliche Installation eine ziemlich lange Zeit, und als sie erfolgt war, sah ich mich durch die mir damit zukommenden Geschäfte in eine Lage versetzt, die mich für das Weiterkommen in der Ausbildung leider aller Hoffnung beraubte.

Dieses wurde, besonders bei erfolgter Regierungsveränderung von einigen Männern von Einfluß bemerkt, da auch sie einsahen, daß sich mit meinen Dienstverrichtungen Fortsetzung meines Studiums nicht wohl vereinigen ließe. Ich suchte daher durch Unterstützung des kgl. bayerischen Kommissariats Urlaub zu einer Reise nach Italien zu erhalten.

Nach erfolgter Bewilligung dieses Besuches und des Fortbezugs meiner Besoldung von 500 Gulden ging ich zu Anfang des Sommers 1808 nach München, theils um Sr. kgl. Majestät und Sr. kgl. Hoheit dem Kronprinzen meine Aufmerksamkeit zu machen, theils um bei der kgl. Regierung die Auszahlung meiner seit einiger Zeit rückständig gebliebenen Besoldungsgelder nachzusuchen. Diese nebst dem Antheile an meinen sehr eingeschränkten Familienbedürfnissen konnten die einzigen Mittel sein, mit denen ich meine Reise zu unternehmen wagen konnte.

Die Gewährung meines Besuchs zur Auszahlung meiner Besoldung verzögerte sich und obgleich mein dadurch veranlaßter zweimonatlicher Aufenthalt zu München mein ohnedem sparsames Reisegeld noch mehr schmälerte hatte, entschloß ich mich demohngeachtet, meine Reise anzutreten. Ich ging durch Oberbayern und Tirol bis Verona zu Fuße, wobei ich das unangenehme Geschick hatte, daß mir meine Reiseequipe bei Trient räuberischer Weise entwendet wurde. Glücklicherweise hatte ich meine kleine Kasse in Wechseln bei mir getra-

gen und daher so viel getretet, daß ich so glücklich war, bis Rom zu kommen.

So schmerzhaft auch jener Verlust für mich in mehr als einer Hinsicht sein mußte, so konnte er doch den Eindruck nicht schwächen, den alle die erhabenen Gegenstände, nach denen ich stets eine tiefe Sehnsucht in mir getragen hatte, und die ich nun in ihrer Wirklichkeit kennen zu lernen das Glück hatte, auf mich machten. Nach meiner Ankunft zu Rom suchte ich den Beistand des kgl. bayerischen Gesandten Baron v. Häfelin, um womöglich durch die Berichte von Trient den erlittenen Raub ausfindig machen zu lassen; auch unterstand ich mich, dieses mein Anliegen selbst dem kgl. Staatsminister Freiherrn von Montgelas schriftlich vorzutragen. Allein ich habe nie etwas anderes mehr davon erfahren, als daß die Räuber österreichische Deserteurs gewesen sind, die dann über die Grenze entflohen seien.

Ein achtzehnmönatlicher Aufenthalt in Rom konnte mich nicht nur nicht in seinem Genuße sättigen, sondern jeder neue Tag zeigte mir es mit dem nämlichen, ja ich möchte sagen, neuen Reiz, wie der erste, wo ich in diese erhabene, für mich ganz neue Welt eintrat.

Im Sommer 1810 schloß ich mich an vier meiner Freunde zu einer gesellschaftlichen Reise nach Griechenland an. Gleiche Liebe und gleicher Eifer befeelte sie für Kunst und Wissenschaft, und die Gelegenheit, das Mutterland klassischer Kunst zu sehen, konnte nicht erwünschter für mich kommen, so daß ich auch diesen kühnen Schritt wagte, sie zu benutzen. Der bayerische Gesandte zu Rom nahm meinen Entschluß dazu mit großer Zufriedenheit auf und hatte die Gefälligkeit, mir ein Kapital vorzustrecken, womit ich das Glück zu erreichen hoffte, was nicht mehr, doch Athen sehen und studiren zu können.

Wir kamen im Monat Oktober über Neapel — von wo aus ich von meinem Vorhaben Sr. kgl. Majestät allerunterthänigst berichtete, — Corfu, einen Theil Acarnaniens und den Golf von Lepanto, über Korinth glücklich in Athen an.

Bald darauf lernte ich daselbst den englischen Architekten Herrn Cockerell kennen, und brauchte wenig Zeit, um bei gleichem Eifer für unsere Kunst, in gemeinschaftlichem Studium der erhabenen Monumente Athens und bei seinem ausgezeichneten Talente und der äußersten Liebenswürdigkeit seines Charakters durch unaufschiebliche Freundschaft an ihn geknüpft zu werden.

Als wir den ganzen folgenden Winter in Athen zusammen beschäftigt gewesen waren, beschloßen wir im Frühjahr, in Gesellschaft unserer Freunde Linkh und Foster, Aegina und daselbst namentlich den Tempel des Panhellenischen Jupiters genauer, als uns bisher geschehen zu sein schien, zu untersuchen. Die Folge davon war, daß außer einer genauen Kenntniß der Archi-

tektur wir die kostbaren Bildhauerwerke, die seinen Giebel geziert hatten, aus dem Schutte hervorzogen und zu unserm redtmäßigen Eigentum machten. Als wir dieses Geschäft an Ort und Stelle beendigt und jene nach Athen gebracht hatten, waren unter Mehreren, die sich dafür interessirten, auch zwei reisende Engländer anwesend und ließen mir und Linkh 2000 Pst. Sterling für unsern Antheil an jenen Kunstwerken anbieten.

Obgleich die Annahme dieser Summe mir eine große Erleichterung zur Vestretzung meiner Reisefosten gewesen sein und mich wieder freier in der Anwendung meiner Zeit für den Zweck meiner Reise gemacht haben würde, von der ich gezwungen war, einen großen Theil mit Zeichnungen, die mir einigen Erwerb zuwegebachten, zuzubringen, so wollte ich doch dadurch nicht erschweren, daß mein Vaterland für den Besitz jener schönen Kunstwerke mitwirken könnte, und da ich auch schon so viel, als es nach der Augenblick erlaubte, gesucht hatte, die kgl. Regierung damit bekannt zu machen, so schlug ich mit meinem Freund Linkh jenes Anerbieten aus.

Als wir den aeginetischen Fund nach Ponte in Sicherheit gebracht hatten, gingen wir nach dem Peloponnes. Hier waren die Untersuchungen des Apollontempels von Phigalia, sowie jene des Jupitertempels in Aegina, von der Entdeckung der darin vergrabenen gewesenen Kunstwerke begleitet, die indessen für den Augenblick nicht unser Eigenthum werden konnten, da wir durch die Regierung des Pascha genöthigt worden waren, unsere Arbeiten unvollendet abzubrechen.

Als ich nach Athen zurückkam, wurde ich durch ein eigenhändiges Schreiben von Sr. kgl. Hoheit dem Kronprinzen von Bayern äußerst freudig überrascht, worin mich derselbe des schweichelhaftesten Vertrauens in dem Auftrage würdigte, durch Grabungen und Ankäufe seine Kunstsammlungen vermehren zu helfen. Um, sowie es meine Kräfte erlaubten, diesem Auftrage nachkommen zu können, stand ich davon ab, meinen Freund Cockerell nach Egypten zu begleiten und suchte unverzüglich in Athen Nachgrabungen auszuführen, womit ich auch die Freude hatte, einige hübsche kleine Antiken für Sr. kgl. Hoheit zu erwerben. Ich benutzte auch unsere zu Phigalia gemachte Entdeckung als eine Gelegenheit, Sr. kgl. Hoheit Wünschen, so viel an mir war, nachkommen zu können; in dem Entschlusse, für meinen Antheil daran, Verzicht zu thun, wenn es Sr. kgl. Hoheit gefallen würde, daran Theil zu nehmen.

Ich darf es, da Wahrheit diese Schilderung stemeln soll, nicht bergen, daß ich mich bei diesem Benehmen von Eigennutz nicht ganz freisprechen kann; jedoch war dieser Eigennutz nicht von niedriger Art, indem ich nichts suchte, als das mir von dem Prinzen geschenkte Vertrauen zu befestigen, welches mich eine glük-

flige Wendung meines Geschicks ahnen ließ, wodurch ich in den Stand gesetzt würde, meinem Vaterlande in der Kunst zu nützen.

Im Anfange des Jahres 1812 ging ich nach Bante, um die Verfertigung der aginetischen Marmore zu besorgen, da dieses Geschäft wegen Abwesenheit meiner Freunde allein mir auszuführen blieb.

Als Veli-Pascha nach der Morea zurückgekommen war, erhielten wir von ihm durch Vermittlung unsers Freundes Oropius die Erlaubniß, unsere im Apollotempel von Phigalia im vorigen Jahre angefangenen Untersuchungen zu beendigen, und auch die Bildhauerwerke, von denen wir schon einen Theil bei unserer ersten Untersuchung entdeckt hatten, hinwegzunehmen und zur Hälfte in unserm Besitz zu behalten. Dieses Geschäft führten wir im Sommer 1812 glücklich aus, wobei ich für mein und Coderell's Interesse, der noch abwesend war, ausschließlich der Architektur dieses Tempels mit glücklichem Erfolge mich widmete.

Nach diesem Geschäfte, womit ich für meine Person bis zu Ende des Jahres zuerst an Ort und Stelle, dann zu Bante beschäftigt war, ging ich nach Athen zurück. Auf dieser Reise hatte ich das Unglück, beinahe Alles, was ich bei mir hatte, im Meeressturm zu verlieren. Der Verlust an barem Geld und Effekten war mir weniger schmerzhaft als jener einer großen Parthie auf der Reise gesammelter Zeichnungen.

Das Jahr 1813 brachte ich beinahe ganz in Athen hin. Der Verlust der aginetischen Statuen, schwere Krankheiten meiner Freunde und Stadelberg's Gefangenschaft haben dasselbe mit zu einer der merkwürdigsten Perioden meiner Reise gemacht.

Im Frühjahr 1814 ging ich in Gesellschaft mehrerer Freunde wegen Versteigerung der Phigalischen Marmore nach Bante, dann, um Grabungen für den Kronprinzen zu machen, nach Ithaka.

Als ich nach Athen von diesen Geschäften zurückkam, sah ich mich bald darauf genöthigt, nach Constantinopel zu reisen, um das Interesse meines Kronprinzen bei dem konquerierten Hause Hübsch und Timoni in Person zu vertheidigen. Leider habe ich nach zwei Jahren Zeitaufwand beinahe nichts für dasselbe erhalten können.

Ich hatte zu Constantinopel das erste Mal in der geraumen Zeit meiner Reise eine schwere Krankheit auszustehen, und theilte übrigens meine Zeit in die Besorgung jenes Geschäfts und die Ausarbeitung der von Sr. Igl. Heheit früher gegebenen architektonischen Preisaufgaben und in Einsammlung mehrerer interessanter Gegenstände Constantinopels und seiner Architektur.

Im Juli 1816 verließ ich diese Stadt, nachdem ich überzeugt war, daß meine persönliche Gegenwart durchaus nichts mehr für jenes Geldgeschäft leisten konnte.

Ich besuchte Troja und wurde durch Fieberkrankheit verhindert, meine Reise weiter auszudehnen. Als ich hergestellt war, unternahm ich die Untersuchung eines alten Theaters zu Milo, und ging, ohne sie vollenden zu können, nach Athen zurück, wo ich den Winter über mit Vollendung mehrerer früher angefangenen Arbeiten hinbrachte, bis die Bitterung und meine Wiederherstellung vom Fieber mir es erlaubten, in Milo meine Untersuchungen wieder zu beginnen. Doch auch diesmal nöthigten mich die Umstände, sie wieder aufzuschieben und abermal nach Athen zurückzukehren. Die große Hitze dieses Sommers hatte auf meine Gesundheit nicht ganz guten Einfluß und hielt mich bis diesem Augenblick noch hier zurück."

Nachdem Haller zum zweiten Male in Milo gewesen und sich daselbst eine große Menge interessanter Bemerkungen über das dort befindliche Theater gesammelt hatte, ging er wieder nach Athen und beschäftigte sich daselbst mit Ausarbeitung seiner gesammelten Daten bis zum 1. October 1817. An diesem Tage trat er seine Reise nach Thessalien an.

Er ging über Ipeben durch den Paß von Thermopylae nach Zeitoun, einem bedeutenden Hafen, von da nach Larissa, wo er den 21. October ankam. Auch auf dieser Reise, welche er unternahm, um den von dem Pascha beabsichtigten Bau einer Brücke über den Peneus zu leiten, hat er ungeachtet der mühsamen Tagewerke und der Anstrengungen der Fußreise noch viele und zwar die bedeutendsten und besten seiner Zeichnungen nach der Natur gemacht. Die letzte fertigte er am 29. October in Pasphochorio, am Fuße des Berges Ossa, denn hier, in dem Dorfe Ampelaki, am Fuße des Olympos, erlag er am 5. November 1817 einer Krankheit, nachdem er noch mit zitternder Hand selbst seine Grabchrift geschrieben hatte. Dieselbe lautet: „Wanderer, sage in Deutschland, daß ich hier ruhe, weil ich nach Bervollkommnung rang."

Arthur Fitger, der Jüngste der Maler-Dichter.

(Schluß.)

Berwandterweise reihen sich an die obigen Elegien dann die epigrammatischen Distichen, unter denen manche wieder der Kunst gewidmet und an Form wie an Inhalt den Goethe'schen ruhig zur Seite gestellt werden dürfen. Von ihrer geistvollen Tiefe und schlagenden Kraft mögen wiederum einige Proben zeugen, die sicher willkommen sein werden.

Gegenseitig.

Das Substitutum.

Ah, die Künstler sind Schuld, wenn unsere Kunst so verfallen;
Keiner führt uns hoch über uns selber hinaus.

Der Künstler.

Rein, die Schuld hat das Volk; es fordert ja nimmer das Große.

Nur der alltägliche Quark ist's, der die Menge beglückt.
Unparteiischer.

Streitet doch nicht! Ihr solltet einander steh'n auf den Schultern.

Kunstkritik! — Doch es gelang einst in Athen und Florenz.

Götter! Wie treu der Natur der Schmutz selb! Kauterste Wahrheit! —

Wahr ist er freilich, mein Freund; sage mir, ist er auch schön? Schönheit? — Köppische Frage, das Schöne liegt jußt im Wahren.

— Zwei mal zwei macht vier — welsch' entzündend Gedicht!

Gieb der Welt, was Jeder versteht, so heißt's: „Ein Gemeinplatz!“

Gieb ihr Neues, so schreit Jeder: der Mensch ist verrückt.

Welchen Stoff du ergreifst? O Künstler, vergeßliches Schenken!
Dich ergreife der Stoff, willst du, daß es er ergreift.

Ja vielseitig entwickst du dich, der Blume vergleichbar,
Deren gefüllter Reich sproßt in farbiger Pracht;
Doch den einfachen Blüten erwächst die nährnde Frucht nur,
Und die Beschränkung allein zeugt die lebendige That.

Des beschränkten Raumes wegen sei es genug mit diesem, obwohl es sich erst recht lohnen würde, aus der nun folgenden episch-lyrischen Abtheilung, „Singen und Sagen“ genannt, einige jener balladenartigen Dichtungen wiederzugeben, in welchen die Natur des Dichters mit der des Künstlers die herrlichste Vereinigung feiert, wie zum Beispiel seinen „Bachosopriester“, seinen „Kallistrates“, „Antinous“, oder die ergreifende Schilderung „Wie das Ross Bajard ertränkt ward“ und vor Allem das bereits in weiteren Kreisen bekannt gewordene hochinteressante Gedicht „Johann Sebastian Bach.“ Mit dem reizenden Märchen vom „König Drosselbart“, welches vielleicht die Perle des ganzen Buches ist, und dem Bremer Katholikentraum „Kolan und die Rose“ schließt diese Abtheilung. Die letzte Dichtung verdankt ihre Entstehung der an Fügiger gerichteten Aufforderung, Entwürfe zum Freskenschmuck des Bremer Katholikentums einzureichen. Man machte ihm dabei den Vorschlag, Hauff's Katholikentumphantasien zu illustriren, doch wollten deren Gestalten der Apostel, der alten Jungfer Rose u. s. w. seiner Richtung durchaus nicht zusagen. Rasch aber entsproß der Fülle seiner eigenen Phantasie ein anderer, an malerischen Motiven ungleich reicherer Stoff, die reizende Geschichte vom Helden von Roncedall und der schönen Rheinnixe von Rudesheim, und Schreiber dieser Zeilen war selber Zeuge, wie dabei der Maler und der Dichter in ihm gleich begeistert um die Wette schufen und bald die Verse zu den hingeworfenen Bildern, bald die Bilder

zu den gedichteten Versen entstanden, so daß wohl selten ein Werk geschaffen wurde, an welchem beide Naturen seines Verfassers so reichen Antheil hatten. Auch die gemalten Skizzen sind es werth, ihre eigentümliche Bestimmung zu erfüllen. Aber ihre Blätter ruhen noch im Dunkel der Mappe und die Wandflächen im alten Katholikerstaren äde und leer dem Besucher entgegen, denn wie das an hundert Orten geht — ohne jeden genügenden Grund ist das ganze schöne Projekt in's Stocken geraten, wenn nicht gar ausgegeben. Es ist das wahrhaft beklagenswerth, denn nirgends dürfte solch' bergereuernder Bilderschmuck eine passendere und wirksamere Stelle finden als in jenen alten und weitberühmten Räumen.

Endlich mag noch des letzten Abschnittes der Sammlung gedacht werden, „Gelegentliches“ überschrieben, dessen Inhalt fast ganz zum Festleben des Bremer Künstlervereins in Beziehung steht, welchem Arthur Fügiger einen großen Theil seines geistigen Schaffens, so wie viele unvergeßliche Stunden erdichter und erhebendster Anregung in Ernst und Scherz in den letzten Jahren zu verdanken hat. Seine dramatischen Festspiele zur Feier von Albrecht Dürer, Johann Kepler, Michel Angelo und anderen sind die geistvollsten ihrer Art und verdienten auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden, während die sich daran reihenden Tafellieder, von denen die meisten in vorliegende Sammlung aufgenommen sind, zum Theil in Schepffel'scher Weise von einem Humor erfüllt sind und eine Originalität der Erfindung zeigen, daß sie Jeden entzünden müssen, der nur irgend Sinn und Verstandniß für diese Gattung hat.

Wir raten dringend jedem Freunde deutscher Kunst und deutscher Dichtung, vor Allem aber den Künstlern, sich mit diesen hochbedeutenden Erscheinungen bekannt zu machen; eine Fülle von Genuß und Anregung wird es lohnen.

J. A.

Kunstliteratur.

Architektonische Studien, herausgegeben vom Architekten-Verein am K. Polytechnicum in Stuttgart. Verlag von K. Wittver in Stuttgart. Fol. Studierende der Architekturfachschule des Stuttgarter Polytechnicums stifteten im Jahre 1868 einen Architekten-Verein, welcher in Fests, die ungefähr alle drei Monate erscheinen, seine Studien veröffentlicht. Die Brauchbarkeit dieser Publikationen, welche bereits bis zum 24. Feste geblichen sind, beweist der fortwährend sich steigende Absatz.

Die Studien bestehen 1) in eigenen Entwürfen, 2) in Darstellung von Werken der Architekturlehrer des Polytechnicums sowie anderer einheimischer und auswärtiger Baumeister, 3) in Aufnahmen älterer Bau-

denkmale, wobei die Renaissance besondere Berücksichtigung findet. Die eigenen Entwürfe beziehen sich, wie es bei Autoren, welche noch auf der Schule sich befinden, selbstverständlich ist, in der Regel auf kleinere und einfachere Thematika, wie z. B. Brunnenanlagen, Landhäuser, Kapellen, Grabmäler u. s. w. Da diese Entwürfe aus Konkurrenzen hervorgehen und gewöhnlich einem der Fachlehrer zur Revision vorgelegt werden, ist hinreichende Sicherheit gegen die Aufnahme werthloser Produkte vorhanden. Einzelne besonders talentvolle Vereinsmitglieder haben aber auch größere Entwürfe geliefert, wovon wir als hervorragendere Schöpfungen ein „Erholungsbaus“ von L. Neher, Heft XVI und ein „Generalloummantogebäude“ von Fr. Thiersch, Heft XXII anführen wollen.

Wie sehr Johann die Werke der Stuttgarter Architekten, welche das hauptsächlichste übrige Material abgeben, der Veröffentlichung weith sind, das dürfte aus unserem, jüngst in dieser Zeitschrift abgedruckten, größeren Aufsatz hervorgegangen sein. Da wir dort von einer Schilderung der kirchlichen Architektur in Stuttgart vorerst ablassen, blieb der Hauptvertreter der mittelalterlichen Baustile am Polytechnikum, Hermann Steinorff unerwähnt. Auch von ihm finden wir in den architektonischen Studien treffliche Beiträge in den Heften XIII, XV und XXI.

Bei den Aufnahmen älterer Baudenkmale endlich tritt der Werth und die Bedeutung der in der That virtuosen Behandlung der Autographie zu Tage, durch welche die Mehrzahl der Blätter sich auszeichnet. Diese zeichnerischen Leistungen haben in Fachkreisen geradezu Aufsehen gemacht und sind von günstigster Einwirkung auf andere autographische Publikationen gewesen, die in nichts weniger als befriedigender Weise begonnen worden waren.

Wenn wir noch des günstigen Einflusses gedenken, welchen diese Studien auf die ganze Ausbildung der später in alle Weite ziehenden Architekturzöglinge des Stuttgarter Polytechnikums ausüben, so können wir nur wünschen, daß das Unternehmen innerhalb seines naturgemäßen Rahmens, so lange der Stoff irgend noch vorhält, fortgesetzt werden möge.

P. J. Arell.

Personalsnachrichten.

Berliner Museen. Graf Ulfbohm, der 1872 die Stelle eines General-Direktors der königlichen Museen provisorisch übernommen hat, will seine Entlassung nehmen, weil er nicht die Unabhängigkeit genieße, welche mit seiner Stellung verbunden sei oder verbunden sein sollte.

Kunstvereine.

A. R. Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. Die Sitzung vom 26. Januar eröffnete der Vorsitzende Herr Professor Weiß mit einer ausführlichen

Vorrede der drei ersten, bis jetzt erschienenen Lieferungen von Neber's Geschichte der neueren deutschen Kunst. Er hob die mannichfachen Vorzüge des Buches, welches sich in einfacher, leichtvoller Sprache an Oelwerke wie an Malen wendet, gebührend hervor und betonte namentlich die gerechte Würdigung, welche Kaiser Menges in dem Buche gefunden. — Der Geh. Regierungsrath Herr v. Dausch hielt alsdann einen längeren Vortrag über mittelalterliche Kirchen in Schweden, welche er im vorangehenden Epistomium beschildert hatte. Er unterließ seinen Vortrag durch zahlreiche Photographien und Skizzen, die er an Ort und Stelle aufgenommen. Als das älteste Baumwerk Schwedens bezeichnete er die Kirche von Dalby; einzelne Theile derselben an der Ostseite rühren aus dem 11. Jahrhundert her. Die Kirche, an welcher man rheinische Einflüsse erkennt, ist im Uebrigenden eine Nachahmung des Speierer Doms. Während der Vorträge an gewissen Proportionen außerdem noch englischen Einfluß constatiren zu können glaubt, ist letzterer neben deutschen und französischen Einwirkungen im eigentlichen Schweden zweifellos. Als die schönste Kirche wird von den Schweden selbst die Kathedrale von Uppsala in Länföping genannt, ein sehr eleganter Bau mit drei gleich hohen Schiffen, aber ohne reines System mit absoluter Willkür angelegt. Wahrscheinlich um ihren Entschlusssinn zu befestigen, haben die Schweden diese Kirche fast vollständig restaurirt. In Smoland sind einige altgothische Kirchen in Ziegelrohbau, auch in Stockholm zwei altgothische Kirchen zu erwähnen: die von Vilger Carl zugleich mit der Stadt gegriindete Niterbolmskirche und die Nikolaiskirche. Ein besondres nationales Gepräge zeigt der schwedische Kirchenbau erst verhältnismäßig spät am die Wende des 14. Jahrhunderts. — Herr Hofrath Hüfler legte zwei Entwürfe zu Prieten vor, welche der Bildhauer Professor Engelhardt für die Vorkasse des Museums in Hannover auszuführen beabsichtigt. Von demselben Künstler rührt auch der große Fries an dem Hause des Oberlen v. Tiele-Windler in der Regentenstraße her. — Herr Amster präsentierte eine neue Fierlung der trefflichen Durand'schen Holzgravuren nach Eichen und Abfirungen alter Meister, welche geeignet sind, die Originale in der Mappe des Sammlers vollkommen zu ersetzen.

Sammlungen und Ausstellungen.

a. c. Dresden scheint in neuerer Zeit als Kunstmarktplatz an Bedeutung sehr gewonnen zu haben. Während es noch vor 20 Jahren fast nur ein einziges offenes Geschäft gab, das ausschließlich dem Kunsthandel gewidmet war, zählt man gegenwärtig gegen acht betriebsfähige Firmen. Die Konkurrenz scheint zu erhöhter Regelmäßigkeit an und der Kunstfreund hat in Folge dessen öfter jezt Gelegenheit, Revüen zu sehen als in früheren Zeiten. Unter den jüngeren Firmen läßt es sich besonders die Kunsthandlung von A. Enß (Prag's Erbe) anspitzen. Neues und Gutes zu bieten, nicht nur an Kupferwerken, Photographien u. dergl., sondern auch an Bildern. So sieht man dort gegenwärtig eine Anzahl hübscher framzösischer Genrebilder von Moreau, Fabri, Brun, Seignac, Sauvage u. s. w. Die geistliche Motive in geschickter Behandlungsweise vorzuführen. Es gilt dies namentlich von Brun's malerisch gut durchgeführter Straßenszene in Constantine, ebenso von den elegant gezeichneten Bildern Moreau's und Kabri's, welche Damen der modernen Gesellschaft in niedlichen Situationen lebendig darstellen. Von den übrigen, im Enß'schen Magazin jezt aufgestellten Arbeiten nennen wir noch Gemälde von Wagener, von dem verstorbenen Leich und zwei treffliche Schweizerlandschaften von D. v. Kametz.

W. Kassel. Seit meinem letzten Bericht war im besagten Kunstverein ein Gemälde italienischen Charakters ausgestellt, welches hervorragendes Interesse in Anspruch nahm: „Capri'sche Mädchen bei der Leinwand“ von Bühner in Rom. Der Gegenstand des Bildes ist ein höchst einfacher, aber der Topus seltlicher Natur ist so schön und voll darin wiedergegeben, wie man es unter den zahlreichen neueren Werken dieser Richtung nicht allzu häufig findet. Auf der überhöhten Betanda des dahergelegenen Hauses, welches zur Rechten von einer Palme überragt wird, nach der anderen Seite hin aber den Ausblick auf das weite, im Sonnenchein glänzende Meer gewährt, sitzt mit weitem umhüllenden Gewand angeban ein

Mädchen in nachlässig vornehmer Haltung. Während sie sich im Spiegel betrachtet, den sie in der Hand hält, macht sie die hinter ihr stehende Dienant noch mit der Toilette der Herrin zu schaffen; eine dritte Mädchengehele steht ihr gegenüber am Eingang des Saales, in fernerer Betrachtung jener Gruppe verloren. Auf und an der Brust der Veronika einige hübsche Schmuckstücke. Dieses einfache Gemälde ist mit einer solchen Innigkeit angefaßt, daß wir uns unwillkürlich in die Heutigkeit ihrer Charakteristiken selbst verliehen glauben. Von ästhetisch kräftiger und abgegrenzter Behandlung ist auch das Relief des Ganzen, nur hätte der Künstler seine Figurengruppe in Beziehung auf die Umgebung vielleicht in wirksamem Kontrast zur architektonischen Umgebung setzen können. Auch eine „Spinnerin“, Mutter mit Kind darstellend, von demselben Künstler, gibt Zeugniß von einer nicht gewöhnlichen koloristischen Begabung.

Mina Laberna's kürzlich in London zur Ausstellung gebracht's Werk „Tom zu Münster“ ist die Frucht der neuen Methode, die der Künstler in Deutschland gemacht hat. Das Innere der berühmten Kirche, in die der Schein der Mittagsonne fällt, ist der Vorwurf der anverwandten Studie. Mit einer noch kräftigeren Untermauerung ausgestattet, als sie Laberna sonst anzuwenden pflegt, ist das Bild eben so rein und glänzend wie reich und tief im Ton und in der Farbe.

Vermischte Nachrichten.

F. A. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Sitzung vom 3. Februar 1875. Nach Aufnahme der Herren Geh. Rath Geppert, Prof. Dr. Babler und Geh. Rath Zitelmann zu Mitgliedern der Gesellschaft legte der Vorsitzende Prof. Curtius die Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France vor und berichtete über den Fund eines großen Reliefsaltars bei Babilon am Euphrat, auf welchem ein römischer Kaiser, von den Brustbildern der Reichsprovinzen kreisförmig umschlossen, dargestellt ist. Von diesen Reliefs lagen Photographien vor. Sodann betraug er die Schrift des Herrn E. W. King: The Ancey Athlete and gab der Gesellschaft durch photographische Abbildungen eine Anschauung der wohl erhaltenen 0,60 Meter hohen Bronzestatue, die 1866 in Ancey gefunden ist und zu zahlreichen Vergleichen mit dem sogenannten Doryphoros Anlaß giebt. Darauf theilte Herr Dr. von Willamowitz-Möllendorf eine Abhandlung aus dem Nachlasse des verewigten Prof. Dr. Wach mit. Zwei Reliefs des Val. Colonna in Rom, welche zwei Bindögüter darstellen, erweitern sich durch eine Zeichnung aus dem XVI. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Bindögüter aus zu einem Ganzen gehörig mit einem Reliefsfragment des Gartens Colonna, auf welchem Reste einer weiblichen Figur erhalten sind. Das unnehre vollständig bekannte Relief stellt den atmosphärischen Vorgang dar, wie der aus lummiger Niedrigung aufsteigende Nebel durch die Winde zerstreut wird. Herr Prof. Wommelen legte ein vorgefundenes Dekret der Stadt Lette nördlich von Lethalonisch in Makedonien vor, welches über eine Niederlage berichtet, die die Römer durch die Galater, d. h. die Stordierler im Jahre 117 v. Chr. erlitten haben und in welcher der Vater des bekannten Sept. Pompejus Strabo, damals Prätor in Makedonien, fiel. Es ist diese Niederlage wahrscheinlich der Ausgangspunkt des späteren Theatertages der Festegebirge geworden. Herr Dr. Frey betraug die Darstellungen von Steinen und Leidenfiguren bei den Alten im Anschluß an seine Dissertation: de ossibus humanorum larvaeque apud antiquos imaginibus capitis duo, Berlin 1874, und erläuterte seinen Vortrag durch Vorlegung zahlreicher zum Theil neuerer Monuments. Herr Dr. Engelmann sprach über die Rekonstruktion des äthiopschen Schwanenzugens unter Berücksichtigung einer durch den äthiopschen Schwanenzug gemachten Aufnahme. Im Gegensatz zu neueren Ausführungen, welche die Aeta bei der Einlebung und der vorliegenden Ante anführen lassen, behauptete er eine Fortführung derselben nach Westen, die aus der tektonischen Struktur der Aete und dem Weitergehen des Stylobats sich ergibt. Die Weiterführung zwischen der Aete und der Säulenpforte, die für die frühere Ansicht geltend gemacht wurde, ist ohne Belang, weil sich nachweisen läßt, daß die Steine des Podiums schon andrer-

wärts verwendet worden sind; auch daß Platten der alten Aeta des Aletempels an Ort und Stelle verlassen sind, kann nicht bestritten sein. Die kleine Treppe entlich nach dem Verbleiben des Aletempels muß für amitt gebaut werden.

Das Modell zum Schillerdenkmal für Warbach, die Vaterstadt des Dichters, ist seiner Vollendung nahe und wird von dem Künstler, der damit betraut worden, dem Bildhauer Ernst Rau, in etwa 14 Tagen an die Gießerei von Belaruz, aus welcher auch der gelungene Guß des Wladimirdenkmals zu Löttingen hervorgegangen, zum Gusse abgegeben werden. Das Denkmal ist ein Standbild von 10 Fuß Höhe und zeigt den Dichter in edler Haltung, den Blick nach oben gerichtet, den einen Fuß etwas vorgelegt. Der linke Arm hängt am Leibe herunter und in der Hand trägt er eine Kelle (oder ein Gefäß), in der Hand des über die Brust gestreckten rechten Armes hat er einen Stab. Das Haar wälzt frei, der Hemdkragen ist offen, das Reßium das hübscheste seiner Zeit. Vom Guffe hat Sr. Majestät der Deutsche Kaiser des Erz von Göttingen angewiesen. Während das Denkmalmal gegossen wird, vollendet der Künstler die Feinschnitt, hat mit Ausnahme einiger kleinerer Ornamente und der Seitensteine aus rothem Sandstein bestehen wird. Die Enthüllung des Denkmals ist auf den 9. Mai 1876 anberaumt.

Kachener Dom. Die für die Ausschmückung der Kuppel des karolingischen Münsters zu Kaden von dem Maler Sebastian zu West gefertigten Kartons sind nahezu beendet. Die Weibchen sind im Geiste der Vorbilder aus der Justinianischen Zeit gehalten.

Wilhelms „Ihnenelbe“ ist vom König von Bayern für 35000 Gulden angekauft und der Münchener neuen Pinakothek einverleibt.

H. Der Magistrat von München hat beschlossen, einen Theil der Iheronimischen — der Platz für das Klosterfeld soll heißen —, nach dem Plane von Effert, in einen Gartenpart umzuwandeln. Um denselben soll sich dann ein Gürtel von Bäumen ziehen, welche sämtlich im Italienischen Renaissance-Stil erbaud und mit Säugarten umgeben werden sollen. Am Rande eines Teiches soll, zum Ansehen an H. v. Schwind, der „Reinigen-Lempel“ erbaud werden. — Über die Ausführung dieses Projektes ist noch nichts Näheres bekannt.

Vom Kunstmarkt.

Paris. Die erste, a. d. M. abgehaltene Versteigerung von Gemälden aus dem Salon des refusés hat einen außerordentlichen Erfolg gehabt. Das hübsche begabte Bild, „Ein Kind im ersten Morgengraue“, war dasselbe, welches die Jury bei Ausstellung von 1863 zurückgewiesen hatte, wodurch die Bildung der ebenberühmten Nebenausstellung, in welcher solche zurückgewiesenen Bilder Platz fanden, veranlaßt wurde. Es wurde für 1000 Franken ausbezahlt und mit 9500 Franken bezahlt. Der Gesamtbetrag der Versteigerung belief sich auf 109,700 Franken.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

ATLAS DER PLASTIK UND MALEREI. Herausgegeben von M. Carrere. 30 Tafeln in Stahlstich, nebst erläuterndem Texte. qu. Fol. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Österr. Museums, I. No. 113. Die Weihnachts-Ausstellung im Österr. Museum, von J. Falke. (Forts.) — Das künftige Gewerbenennam.

The Academy. No. 144.

The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti. I. — Art Journal.

Art-Journal, Februar.

Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — Early engravings in the Royal Gallery at Florence, von F. B.

Reguler. (Forts.) — Ancient stone crosses of England, von Alf. Rimmer. (Mit Abbild.) — Metal-work among the Hindus, von A. Hunter. I. (Mit Abbild.) — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Cunitz. (Forts. Mit Abbild.) — Art under the seals, von L. L. Jewitt. I. — Mit Abbild. — Obituary: G. Frauchl. — Beigegeben sind 3 Stahlstiche. **Gewerbehalle. 2. Heft.**

Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von Jacob Falke. (Fortsetzung. Mit Abb.) — Abbildungen: Spätgotische Console vom Hochaltar der Marienkirche in Krakau; Mosaik-Bordüre aus dem Baptisterium in Florenz; Plafond,

Bestelle, Fauteuil und Schemel, Etage, Parkthor, Zimmerfontaine, Kirchenglocke, Feuerzange, Blasbalg, Kohlenschau-fel, Initialen, Diadem.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Vorsteigerung am 8. März und den folgenden Tagen. Die Kupferstich-Sammlung des Herrn Levy in Warschau und ein reiches Werk von P. P. Rubens.

Inserate.

Germanisches Nationalmuseum.

Große Lotterie 300 Gewinne.

von Werke der

Kunstgegenständen. berühmt. Künstler.

Loose à 3 Mark. Werth 45,000 M.



(34)

7 eigenhändige Arbeiten

J. R. u. R. Hobeit der Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches u. v. Preußen.

General-Agentur für den Verkauf:

Bankhaus HORWITZ & MARCUS in Nürnberg.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Sieben erschienen:

Atlas der Plastik und Malerei.

Von
Moriz Carrière.

30 Bände in Stahlstich, nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Duerfelde. Geh. 8 M. Geb. 10 M. 40 Pf.

Dieser Atlas gewährt einen trefflichen Ueberblick über die Entwicklung der Plastik und Malerei von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, indem er die berühmtesten charakteristischen Kunstwerke aller Zeiten in geordneter Folge zur Anschauung bringt. Zugleich wird in dem erläuternden Texte vom Verfasser, Professor Carrière in München, ein namentlich vom ästhetischen Gesichtspunkte ausgehender Abriss der Kunstgeschichte gegeben. (47)

Wiener Kunst-Auktion von C. J. Wawra

(vormals Miethke & Wawra).

Montag, den 8. März:

Versteigerung der schönen Kupferstich-Sammlung des Herrn Levy
in Warschau,

und einer reichen Sammlung von Stichen nach P. P. Rubens.

Kataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung C. J. Wawra

in Wien, Plankengasse 7.

(44)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Junbertsund & Fries in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke

ITALIENS

von

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

6^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in
1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb.

14 Mark 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst

von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 236 Holzschnitten.

gr. 8^o. broch. 6 M., eleg. gebunden

7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

von Dr. C. D. Köhler
 Wien, Urfprungsgasse
 23) oder in der Verlagsb.
 (Leipzig, Kölnstr. 3),
 zu richten.

12. März



A 25 Pf. für die drei
 Mal gestaltete Zeitzeile
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ein Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, enthalten die Abenteurer der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den kaufenden und Abnehmerischen Verhältnissen.

Inhalt: Raffael's Madonna di Tempi, geschnitten von J. L. Raab. — Die Brunn von Villa. III. — Aufstellung aller Weiber in der venezianer Madonna. (E. Schick.) — Eine neue Zeitschrift für die Geschichte des Rheinlandes. — Kunst Malerei 1. — Kunstbuch-Museum; Aufstellung des Besten in die Welt in Venedig. — Raab's literarischer Nachlass; aufgefundenen Gemälden alter Meister; Kabinett; Denkmäl; Aufschreibung aus Berliner Kunstausstellung; Albert-Denkmal im Hofe Paris in Venedig. — Kunst des Lebens und Unsterblichkeit. — Kunstseiten des Kunsthandels. — Inserate.

Raffael's Madonna di Tempi, geschnitten von J. L. Raab.*)

Eines der anmutigsten Werke aus Raffael's florentinischer Zeit ist die kleine Tafel, welche unter dem Namen der Madonna di Tempi eine Zierde der Münchener Pinakothek bildet. Aus dem Hause Tempi zu Florenz, wo dies schöne Gemälde lange Zeit unbeachtet und verkauft in einem Winkel gestanden, wurde es um 1829 von König Ludwig für 16,000 Scudi erworben. Siebenmal ist es bereits geschnitten worden, darunter von Meistern wie Antonio (nicht Raffael) Morghen, Desnoyers, Ameller, Fesi; dennoch wird dieser neue Stich, größer, vollkommener, tiefer eingehend in das Wesen des Originals, überall mit warmer Theilnahme begrüßt werden. Raab hat darin ein Meisterwerk edelster Grabstichelarbeit geliefert.

Das Bild gehört zu jener Gruppe von Werken, in welchen wir Raffael auf seinem Uebergange aus der pergünestesten Auffassung in die freiere florentinische Darstellungsweise erblicken. Man weiß, wie anziehend in jeder seiner Arbeiten aus jener Epoche die künstlerische Föhrung, welche ihn damals Angesichts der großartigen Schöpfungen und des vielseitig bewegten Kunstlebens von Florenz ergriffen hatte, sich zu erkennen giebt. Es ist ein susemweisendes Vorbringen aus den hergebrachten Anschauungen seiner engen umbrischen Heimath, ein freies Eingehen auf den lebensvollen Naturalismus der Florentiner, zugleich ein frisches Aufnehmen und Verar-

*) Fr. Bruckmann's Verlag, München und Berlin Höhe 35, Breite 24 1/2 Centim.

beiten von Einflüssen der bedeutendsten Meister, namentlich eines Fra Bartolommeo und Lionardo. Jedes Werk dieser Zeit trägt daher einen besonderen Stempel für sich, spiegelt eine bestimmte künstlerische Strömung, und gerade die späteren dieser Arbeiten geben sich hie und da diesen neuen Elemente hie und da fast zu ausschließlich hin. Wie sticht z. B. die Madonna di Terranuova mit ihrem dunklen Kolorit, ihren tiefen bräunlichen Schattten, mit der fast zu mühsamen Plastik ihrer Modellirung, endlich mit dem an Lionardo streifenden Typus des Kopfes von der goldig klaren Madonna di Tempi ab, die wiederum mit der Madonna del Oranuca und der Madonna Colonna eine Gruppe für sich bildet.

In diesen drei Madonnen beruht der ganz besondere Reiz auf der glücklichen Verschmelzung holdseliger Innigkeit, wie sie aus der schwärmerischen Jugendepoche von Perugia her dem Meister eigen war, mit der reiferen Durchbildung der Formen, dem Gefühl für größeren Würd, für volleren Rhythmus der Linien, wie namentlich das Beispiel Fra Bartolommeo's es ihm zeigte. In der Madonna del Oranuca hält sich die zarteste Mutterliebe noch in den Schleier jungfräulicher Schüchternheit, ähnlich wie auch Schulter und Arm sich aus dem etwas befangenen Mantelumschlag nicht befreien können, welcher ein Lieblingsmotiv der Umbrier ist. Aber wie holdselig ist der Ausdruck dieser jugendlichen Scheu, und wie frei und natürlich läßt der Künstler die Mutter das Kind auf den Armen halten! In der Madonna Colonna steht die Knospe in voller, reifer Entfaltung, und obwohl die Jungfrau noch das Geberthum in der Rechten hält, wie es in Perugino's Schule herkömmlich war und Raffael selbst es in der kleinen frühen Madonna

zu Berlin gegeben hat, wie viel freier ist hier das Motiv verwerthet, und wie köstlich lebendig ist der Knabe, der durstig das Aermchen nach der Mutterbrust ausstreckt und am Kleide zupft! In der Madonna di Tempio endlich wird das einfache Thema der Madonna del Granduca wiederholt; aber Maria drückt hier in plöglich hervorbrechendem Gefühl süßesten Mutterglückes das Kind innig an die Brust und neigt ihr holdes Antlitz zum Kuß gegen das Köpfchen des Kindes, das sich in einer natürlichen Bewegung seitwärts wendet. Eine wahrhaft raffaelsche Feinheit liegt in diesem Zuge der Komposition, vor Allem aber ein Ausdruck von seelenvoller Innigkeit, der sich wenig darum kümmert, daß die Haltung der Hände, ihre Form und selbst ihre Verkürzung nicht ganz tabellos ist. Man bemerkt diese Mängel namentlich an der linken, stark verputzten Hand, vor Allem fällt auch die etwas schwere und derbe Form der Hände auf, die wir ähnlich oft an den Madonnen Lorenzo di Credi's finden, doppelt überraschend in dem Lande, wo der feinste Gliederbau sich besonders an den Händen, selbst bei den Frauen der niederen Stände zu erkennen giebt. Aber gerade diese Naivität, dies Absichtslose, Natürlichkeits verleiht dem Bilde einen unvergleichlichen Zauber, so daß man es nach Jungheit der Empfindung, Reinheit des Ausdrucks, holdseligem Jugendreiz zu den köstlichsten Werken unter den Madonnen Raffaels rechnen muß. Auch die Behandlung des Gewandes, dessen Formen die jungfräuliche Gestalt um so reiner zeichnen, als der Mantel im schönen Wurf herabgeschliffen ist und den Oberkörper frei läßt, stimmt harmonisch zu dem Charakter des Ganzen.

Raab hat mit einer feine Nähe scheuenden Sorgfalt sich seiner Aufgabe gewidmet und den seelenvollen Zauber eines Raffaelschen Werkes mit tiefem Verständniß wiedergegeben. Nicht bloß, daß er selbst die Zeichnung gemacht und durch stetes Kontrolliren seiner Arbeit mit dem Original sich immer wieder in dem langwierigen Prozeß des Grabstichelverfahrens frisch erhielt und an der Quelle schöpfte; er hat auch eine Aquarellkopie des Bildes angefertigt, um den Farbenreiz desselben stets sich vor Augen zu rufen. Dieser umsichtigen Sorgfalt der Vorbereitung haben wir es ohne Zweifel zuzuschreiben, daß nunmehr ein Blatt vorliegt, das zu den edelsten und vollkommensten Schöpfungen des Grabstichels gezählt werden darf. Denn es begnügt sich nicht damit, in strenger Linienmanier die plastische Form und die Komposition wiederzugeben, sondern ahmt den solertischen Reiz, den zarten Duft der Karnation, die feinen Lustöne, welche die Formen umhüllen, in so vollendeter Weise nach, daß auch die hohen materiellen Eigenschaftsfaktoren Raffaels, welche gerade über den Werken jener Epoche vom Epotalizio bis zur Disputa wie ein duftiger Morgenglanz unsferblicher

Jugend ausgegossen sind, zur schönsten Geltung kommen. Diese Feinheit materiellen Tons ist aber keineswegs auf Kosten der plastischen Bestimmtheit erkaufte; man wird überall in der Bewegung der Falten die Modellirung der natürlichen Form mit seinem Verständniß ausgesprochen finden, und wird mit Genuß beobachten, wie die Zartheit der Fleischpartien ein glückliches Gegengewicht an der martigen Kraft in den dunklen Massen des Mantels findet, und wie zwischen diesen Gegensätzen die Mittelöne des Kleides, ganz wie im Original, eine harmonische Verbindung bewirken. Jeder Kunstfreund wird daher mit uns dieses gebiegene Blatt, aus welchem die Jugendseele Raffaels uns so rein entgegen leuchtet, mit Freude aufnehmen.

28. Tafel.

Die Venus von Milo.

III.*

Heisheit und Archäologie.

Nachdem der Thatbestand vorausichtlich endgiltig festgestellt ist, ohne daß damit eine Entscheidung über das Originalmotiv gegeben wäre, so ist, um Bruno Meyer's treffenden Ausdruck anzuwenden, „viribus archaeologiae exhaustis“, die ästhetische Betrachtung in vollem Recht, mit ihren Mitteln in die Schranken zu treten. Sie wird die Statue als Erzeugniß eines Indi-

*) Im Juni 1873 erhielt ich von Herrn N. Patinus in Reapel, dem ich hiermit für seine freundliche Zusage meinen besten Dank ausspreche, die Photographie eines im dortigen Museum befindlichen Reliefs mit Hinweisung auf die, S. 37 meiner „Hohen Frau von Milo“ vorgeschlagene Haltung der zu ergänzenden rechten Hand, daß nämlich „Venus selbst nach dem Gewand, das eben sinkt, greifen will und in der Ausführung auf einen Augenblick unterbroden wird, durch die ihren Arm erfassende Hand des Mars.“ Das Relief, bezeichnet als „Satyr und Phebalin“, zeigt einen von rechts her auf eine ihm gegenüberstehende Frau zushreitenden Mann. Die Frau packt mit der Hand den Mann im Bart, um ihn von sich abzuhalten, während der linke Arm des Mannes den rechten Oberarm der Frau von unten faßt. Die Frau ist unterwärts bekleidet, das Gewand geht über die linke dem Beschauer abgewandte Schulter, hängt über diese nach vorne lang herab, während die rechte Seite des Oberkörpers unbedeckt ist. Die Frau faßt mit der linken Hand das Gewand, um sich mit ihm zu verchüllen; die rechte Hand des Mannes faßt ihren linken Arm oberhalb der Hand, um die Verchüllung zu verhindern. Das rechte Bein der Frau stützt sich auf den Ballen des Fußes, während die Ferse gebogen, und das Knie einwärts gezogen ist. Es finden sich hier also bei gleicher, jedoch herber dargestellter Situation zwei Motive, die Aufhaltung der verchüllenden Hand der Frau durch den angreifenden Mann und die Ausstützung des schwebend vortretenden Beines auf den Ballen des Fußes bei analoger Situation in antiker Liebertisierung, vorausgesetzt, daß nicht das erstere in die restaurirten Stellen fällt, die gerade in der Mitte verbunden

viduum und selbst als Individuum betrachten, um sie aus sich selbst zu erklären. Zu diesem Zweck ist es notwendig, die Darstellungsweise festzustellen, welche uns in ihr entgegentritt. Die anatomische Untersuchung weist nach, daß wir die dramatische Darstellungsweise vor uns haben, nicht die typische, d. h. daß der Körper in einem Moment dargestellt ist, der nur als Uebergangsmoment im Verlauf einer Handlung denkbar ist, nicht aber in einer Haltung, welche in uns das Bewußtsein der Zeit und eines historischen Geschehens gar nicht weckt, sondern ein verärgertes ruhiges Verhalten aufzeigt, welches uns nur den dauernden, sich gleichbleibenden Gesamtkarakter fühlbar macht. Sodann ist die Eigentümlichkeit der Körperhaltung zu untersuchen. Diese zeigt ein Vortreten der linken Seite am Unterkörper und ein gleichzeitiges Zurückweichen derselben linken Seite am Oberkörper, ferner eine Erhöhung der linken Schulter und Senken und Vorwärtsbeugen der rechten Schulter — Verhältnisse, die durch die Neuaufstellung in keinerlei Weise geändert sind und auch nicht geändert werden konnten, da sie innerhalb der Gestaltung einer jeden der beiden Hälften der Statue ihren Grund haben, jedoch nicht in der Art des Zusammentretens der beiden Hälften. Tritons Eigentümlichkeit der Gewandung. Diese legt sich ganz lose um die Hüften; eine Spannung tritt nur in den von den einen Bein zum andern gehenden Gewandtheilen hervor, hier aber in so eigentümlicher Weise, daß die Spannung von beiden Knien abwärts am stärksten ist, daß ferner das linke Knie sich einwärts, d. h. nach rechts, das linke Unterbein aber nach auswärts, d. h. nach links hin beugt, wodurch gerade die Spannung so stark wird, daß an ein bloßes Gewandmotiv nicht zu denken ist, vielmehr eine individuelle Absicht aufs deutlichste sichtbar wird. Diese kann aber nur sein, das eben von der Hüfte sinkende Gewand in seinem Herabgleiten zu hemmen. Nimmt man zu diesem Umstand die keineswegs konventionellen, sondern durchaus individuellen Verhältnissen entspringende Art das Gewand zu halten, welche eine anderweitige Verwendung der Hände, der nächstliegenden Gewandhalter, voraussetzt, die gleichsam eine Wehr bewirkende Verhaltung des linken Oberarmes, das Ausweichen des Oberkörpers nach rechts, so kommt man zu dem Schluß, daß das Motiv der complicirten, auf den Moment der

zu sein scheinen, die aber in dem mir allein zu Gebote stehenden Katalog des Museums zu Neapel von 1842 (No 366) nicht näher bezeichnet sind. Diese Analogie giebt natürlich nicht den geringsten Beweis, daß die metische Statue dieselben Motive gehabt haben müßte, sondern zeigt nur, daß jene beiden von mir vorgeschlagenen Motive der vorausgesetzten Situation in sehr natürlicher Weise entsprechen und in der That in antikem Sinne gedacht sind. Ihre Rechtfertigung für die metische Venus haben sie abgelehnt und allein in dem durch die Statue selbst gegebenen Zusammenhang.

höchsten Anspannung der Kraft gediehenen Haltung die Abwehr gegen einen von links kommenden Angriff ist. Ein solcher kann natürlich nur von einem Manne ausgehen und darauf gerichtet sein, die begonnene Entblößung zu einer vollkommenen zu machen. Die hieran sich schließende Frage, wer die Angegriffene und wer der Angreifende sei, läßt sich nur durch Vermuthung lösen. Da die Frauengestalt ohne jegliches Attribut ist, so können wir nur aus ihrer Schönheit den Schluß auf eine Göttin und zwar die Göttin der Schönheit machen, ohne daß wir diesem Wahrscheinlichkeitschluß irgend eine Gewißheit zuschreiben dürfen. Nehmen wir aber Venus an, so müßte der angreifende Mann Mars sein. Der Grund dagegen, daß in der uns überlieferten Mythologie Mars bei Venus keinen Widerstand fand, trifft nicht zu, da die Annahme, wir müßten in den Bildwerken des Alterthums genau das wiederfinden, was die zufällig erhaltenen Schriftwerke des Alterthums uns bieten, mehrfach falsch ist: einmal könnte ein Faktum in den verlorenen Schriftwerken enthalten gewesen sein; sodann aber ist die Voransetzung, daß die Bildner sich nach den Schriftwerken gerichtet hätten oder hätten richten müssen, logisch falsch und faktisch widerlegt: ich wiederhole meine Hinweisung auf ein Liebesverhältniß zwischen Herakles und Athene, worauf außer dem Vasenbild (Verhard, Auserwählte Vasenbilder, Taf. 145) auch andere Monumente führen (Friedrichs, Bausteine, I, S. 85 u. 549). Wenn aber die Annahme einer Zurückweisung des Mars durch Venus zu täuſen dünnt, trotzdem es neben der Pandemos die Urania gab, der begnüge sich mit der Erkenntniß, daß eine hoheitsgefüllte Frau den Angriff eines Mannes durch die Bewegung ihres Körpers und die imponirende Macht des im Gesichtsausdruck hervortretenden sittlichen Willens abwehrt. Daher der von mir gewählte Titel meines Buches: Die hohe Frau von Milo — da ihr die Hebeit vermutlich Niemand abstreiten würde, während in der Bezeichnung der bestimmten Persönlichkeit eine bescheidene Zurückhaltung am Platze wäre — was freilich einen Kritiker nicht abgehalten hat, diese bescheidene Zurückhaltung zu verkleinern und den Titel „seltsam, um nicht zu sagen präntios“ zu finden!

Nun geben uns aber die Fundberichte die bestimmte Aussage, daß Fragmente eines Armes mit einer einen Apfel haltenden Hand gefunden worden seien. Dies legt die Wahrscheinlichkeit, aber durchaus nicht die Gewißheit nahe, daß diese Fragmente einmal zur Statue gehört haben; noch viel weniger aber gewährt dies Faktum eine Berechtigung, selbst bei Annahme dieser Wahrscheinlichkeit, weiter zu schließen, daß das Motiv des Apfelhaltens das Originalmotiv gewesen sei. Wir halten vielmehr die ästhetischen Gründe, welche ein dramatisches Motiv solcher Stärke verlangen, daß es die vorliegende

Körperhaltung wirklich begründlich macht, für so zwingend, daß sie uns, selbst wenn der linke Arm saumt dem Apfel an der Statue noch wäre (man vergesse nicht den Tenon!), dennoch zu der Behauptung berechtigen, daß wegen des eklamantischen Widerspruchs der dramatischen Haltung des Körpers und der typischen Natur des durch die Haltung des Apfels angedeuteten Motivs der an den Körper angelegte Arm nicht vom ursprünglichen Künstler herrührt. Da ist die Annahme einer alten Restauration unabweisbar. Will man aber gegen eine solche geltend machen, daß es nicht als irgendwie wahrscheinlich zu denken sei, „daß im Alterthum vor der Zeit des tiefen Verfalls, und dieser kann ja die Restauration in seinem Falle angehören, eine Statue ganz anders ergänzt wurde als sie ursprünglich war“ (Preuner, S. 18), so ist dies nichts als eine auf falscher Voraussetzung beruhende Behauptung: sie setzt nämlich stillschweigend und als selbstverständlich voraus, daß man im „Alterthum“ bei einer der Restauration bedürftigen Statue das Originalmotiv notwendig habe kennen müssen, welche Kenntniß aber innerhalb des in seiner eignen Kenntniß keineswegs auf ununterbrochener Tradition fußenden, uns aber nur allzuleicht als Einheit erscheinenden Alterthums in keiner Weise notwendig, sondern nur eine willkürliche Annahme ist. Ist aber schon diese erste Voraussetzung nicht stichhaltig, so übersieht ferner jene Behauptung den sehr nahe liegenden Umstand, daß man zur Erreichung eines bestimmten Zweckes selbst bei Kenntniß des ursprünglichen Motivs sich sehr wohl über die Einhaltung desselben hinaussetzen kann, da der näher liegende Zweck viel wichtiger erscheint als die gewissenhafte Berücksichtigung des ursprünglichen Künstlers. Im Alterthum aber kannte man diese Gewissenhaftigkeit nicht; man übte, wie hinlänglich bekannt, in Literatur und Kunst, was wir heute mit dem Namen Magiat verpönnen. Sollte es da so undenkbar sein, daß man einer Statue, mit Umgehung des ursprünglichen Motivs, selbst wenn man es gekannt oder erkannt hätte, ein neues Motiv gegeben habe, um sie dadurch mit dem Wahrzeichen von Stadt und Insel, dem Orte ihrer Aufstellung, zu versehen? Wir halten daher bis zu einer Widerlegung durch Gründe, statt durch Behauptungen, an der Annahme fest, daß eine antike Restauration dieser Statue dem Namen und dem Orte Melos zu Liebe einen Apfel gegeben hat, sei es mit bewußter, sei es mit unbewußter Umgehung des Originalmotivs, und halten es durchaus für möglich, daß es auch im kunstgebühten Alterthum democh Menschen genug gegeben, die um einer nahe liegenden und sie erfreuenden Beziehung willen sich einen Widerspruch in Körperhaltung und ekstrovertirtem Motiv gerne gefallen ließen, ja wir sind lieber genug, um es sogar für möglich zu halten, daß es Nichtkünstlern im Alterthum nicht besser ging

als Künstlern und Gelehrten in moderner Zeit, daß nämlich Viele den Widerspruch überhaupt gar nicht merken — giebt es doch zu keiner Zeit viele Menschen, die bei Betrachtung eines Kunstwerks stets das Warum auf der Zunge haben, wohl aber stets sehr viele solche, welche mit dem wohlthuenden Eindruck zufrieden sind und damit in der Sphäre des ersten Zweckes des Kunstwerkes bleiben. Also dramatisches Originalmotiv — typisches Ergänzungsmotiv. Dagegen halten wir die Auffassung der Statue als den Apfel des Paris siegesfreudig erhebend um deswillen für falsch, weil dieses dramatische Motiv in keinerlei Weise genügt, die gewaltsame Körperbewegung der Statue zu erklären.

Ueber die Haltung des rechten Armes möchte wohl nur insofern eine Meinungsverschiedenheit sich geltend machen, als man annehmen kann, die rechte Hand habe das Gewand wirklich gehalten, oder sie habe nur nach ihm gegriffen, um es zu halten. Wir glauben das letztere, nicht etwa nur weil es der von uns vorausgesetzten Situation vorzüglich entspricht, sondern weil der Zustand des Gewandes seinen Anhaltepunkt dafür giebt, daß eine Hand es wirklich berührt habe. Man wird ferner aus dem auf rechter Seite unterhalb der Brust befindlichen für einen Halter des Armes bestimmten Loche schließen dürfen, daß die Hand nicht das Gewand berührt hat, da nur der frei gehaltene Arm einer solchen Stütze bedurfte, während diese bei einer Berührung des Gewandes durch die Hand ja schon durch diese selbst gegeben gewesen wäre.

Von diesen Prämissen aus ging mein Vorschlag einer Restauration, welche zeigen sollte, wie ich mir eine solche innerhalb der gegebenen Verhältnisse denke, die jedoch selbstverständlich weitere Versuche anregen, nicht aber abschneiden sollte. Ich habe dabei selbst auf die Schwierigkeiten hingewiesen, deren gewichtigste die wenig nach links hin gehende Haltung des Kopfes ist. Diesem Faktum begegnet die von mir vorgeschlagene Haltung des herantretenden Mannes, der sich etwas vorbeugt. Eine andere Schwierigkeit ist die Haltung des linken Armes, der vielleicht besser in bloß abwehrender Haltung mit erhabener Hand, ohne den Körper des Mannes zu berühren, zu gestalten wäre. Doch das sind Fragen, welche der praktische Künstler zu lösen hat, deren nicht genügende Beantwortung von Seiten des Kritikers trotzdem kein Kriterium für die Richtigkeit des wissenschaftlichen Faktums abgiebt. Sie schaffen vielmehr nur ein neues Problem, aber auf dem Gebiete der Kunst. Kritikus und daher werthlos ist eine Bemerkung wie die Preuner's (S. 22 Anm.): eine Restauration „die aber sicher bei keinem Sachverständigen Beifall finden wird.“ Warum haben denn diejenigen, die so sehr auf ihre Sachverständigkeit pochen und dabei ein so sicheres Urtheil haben, daß es einer Begründung ihrer orakel-

gleichen Aussprüche nicht weiter bedarf, es seit 54 Jahren noch nicht zu einer Erklärung gebracht, die sich auch nur innerhalb der Sachverständigen selbst einer allgemeinen Zustimmung zu erfreuen hätte? Und dazu die Vogil dieser Art von Gelehrsamkeit! Man statuirte eine dramatische Auffassung: Venus den von Paris erhaltenen Apfel zeigend, oder eine typische Auffassung: Venus einen Apfel als Symbol haltend, oder eine typische Auffassung: Venus im Schild sich betrachtend, oder eine dramatische Auffassung: Venus sich zu Mars hinneigend, oder eine dramatisch-typische Auffassung: Venus, dem Bad entstiegen zu Mars sich hinneigend und Symbol der Jungfräulichkeit und der Mütterlichkeit zugleich — man ist stets Sachverständiger. Man bringt Ordnung in diesen Wirrwarr, scheidet scharf unter Angabe der Gründe zwischen beiden Darstellungsweisen, weist anatomisch nach, welche der beiden als vorhanden anzuerkennen ist, deckt einen von den Archäologen längere Zeit gläubig hingegenommenen groben Irrthum auf, giebt seine Prämissen und knüpft daran einen Vorschlag zu einer Restauration, hebt selbst alle Schwierigkeiten hervor, prüft sie eingehend — und man ist kein Sachverständiger!

Ich kann nicht schließen, ohne noch zwei Bemerkungen hinzuzufügen. Ich werde gewiß der letzte sein, welcher die Erkenntniß des Originalmotivs einer Statue und nun gar bei einem so großartigen Kunstwerk wie im vorliegenden Fall für etwas Geringsfügiges hält. Und dennoch hätte dieser Punkt allein mich nicht zu einer eingehenden Bearbeitung der Frage veranlaßt ohne die mir doch noch weit wichtiger erscheinende Beantwortung der Frage nach der bei einer solchen Behandlung einer Einzelfrage einzuschlagenden Methode, da ein nach dieser Richtung hin zu gewinnendes allgemeingültiges Resultat für die Wissenschaft von viel weittragender Bedeutung ist als die Lösung jeder, auch der wichtigsten Einzelfrage. Der Kernpunkt meiner Arbeit liegt daher in der methodischen Behandlung, und in wie weit diese eine Förderung darbietet oder nicht, hätte die Archäologie um so mehr beachten sollen, als er durchaus offen hervor- und der in der Archäologie herrschenden entgegen tritt. Wäre dies in der richtigen Weise geschehen, so wäre ich meiner zweiten Bemerkung überhoben. So aber gehört auch sie hierher. Es mag höchst unbecquem sein, und dem gewöhnlichen Geleise heraustraten zu müssen. Und dennoch ist dies dem edelsten wissenschaftlichen Bestreben lieber, als über die unbecqueme Veranlassung einfach abzusprechen. Eine es mit der Sache der Wissenschaft, nicht aber der Disciplin ernst meinnende Kritik ist vorerst eine wohlwollende; sodann beurtheilt sie die Ausführung zunächst von dem neuereingenommenen Standpunkt aus; drittens aber unterzieht sie den Standpunkt selbst einer Beurtheilung, wobei sie Gründe und seine Behauptungen vorführt. Knüpft sie hieran noch die

im Fall der Verwerfung des neuen Weges auf anderem Wege gefundenen Resultate, sei es in bündiger Nachweisung, sei es mindestens in genügender Andeutung, so muß auf der einen oder der anderen Seite ein positives Resultat herauskommen, das nun von beiden Seiten gleichmäßig anerkannt werden kann und den Reim zu geistlichem Weiterarbeiten sowie zu gegenseitigem Verständniß bietet. In solcher Weise müssen Archäologie und Aesthetik miteinander arbeiten, denn jede bedarf der andern, die Aesthetik der Archäologie zur Erkenntniß des historischen Thatbestandes, die Archäologie der Aesthetik aber zur Erkenntniß, daß es außerhalb desselben noch etwas in dem Kunstwert giebt, das auch werth ist, daß man darauf reflectirt und daß diese Reflexionen zu Schläffen auf die Erkenntniß des Kunstwertes dem Thatbestand mindestens gleichberechtigt sind; namentlich aber zu der Erkenntniß, daß es für die Archäologie gut sei, ihre Methoden etwas mehr mit der Vogil in Einklang zu bringen.

Beit Valentin.

Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie.

(Schluß.)

Die Porträts, die wie gewöhnlich in ansehnlicher Anzahl vertreten sind, haben durchweg hohen Kunstwerth und historisches Interesse; sie erstrecken sich über einen Zeitraum von drei Jahrhunderten. Kein anderes Land hat eine solche Menge von Familienbildern aufzuweisen; so fanden sich auf drei nach einander folgenden Jahresausstellungen in Kensington zusammen 2500 Porträts von historisch bekannten Personen ein, von denen die größte Anzahl in Grunde nur ganz zufällig in England gemalt wurde, da in früheren Zeiten, als der Maler ein Ausländer zu sein pflegte, es für jenen leichter war, den Auftragneber aufzusuchen als für diesen, den Künstler. Die Geschichte der Porträtmalerei in England kann eingetheilt werden in die Perioden Holbein's und Anton Moro's, Van Dyck's, Van Somer's und Honthorst's, Kelly's und Kneller's und endlich der englischen Schule unter Hogarth, Reynolds, Gainsborough, deren Zeitgenossen und Nachfolgern. Kein Volk der Welt hat eine solche Vorliebe für Porträtstellung gezeigt als das englische, und die Porträtmalerei hat hier seit drei Jahrhunderten bis heute in üppiger Blüthe gestanden, weil sie am besten bezahlt wurde. Die Mehrzahl der Präsidenten der Royal Academy sind Porträtmaler gewesen.

Von Holbein, mit welchem die Porträtmalerei in England ihren Anfang nahm, ist ein Brustbild des Königs Eduard VI., als Kind, ausgestellt; wenigstens

neun Bildnisse dieses jungen Königs sind bekannt, von denen acht dem deutschen Meister zugeschrieben werden. Das jetzt von dem Grafen von Harbrough zur Ausstellung gesandte Gemälde ist eines der besten, doch ist die Kopie im Wesenmuseum zu Hannover ebenso gut, wenn nicht besser.

Einige wenige Porträts finden sich von Hals, Rembrandt, Myriens und Van der Helst, aber besonderer Erwähnung werth ist das Bildniß des ersten Grafen von Essex, der des unglücklichen Günstlings der Königin Elisabeth Vater war. Es ist von der Hand des Anthony Moor, der nach Holbein's Tode Vieles und Treffliches in England geschaffen hat. Er mittheilte die ältere harte Malweise der deutschen Schule durch die Farbeuseiche, die Durchsichtigkeit und das Impasto der Italiener. Ihm verdanken wir prächtige Schilderungen historischer Charaktere. Der nächste große Meister, der in England viel beschäftigt war, ist Van Dyck, von dessen eleganten und fruchtbarsten Pinsel sich vierzehn Schöpfungen in der Akademie vorfinden. Van Dyck malte den König und seine Geelenne in wahrhaft aristokratischem Stile, und die hier aufgezählten sind vorzügliche Belege dafür: „Der Herzog von Richmond“, „Der Graf von Strafford“ und „Mary, Herzogin von Hamilton“; — „Die Familie Doria“ (im Besitz des Herzogs von Alcecon) ist wohl eine der schönsten Porträtarstellungen Van Dyck's aus der Zeit seines Aufenthaltes in Genua.

Von Werken der englischen Schule des vorigen Jahrhunderts war manches Gute ange stellt, so „Miss Kenten als Polly Peachum in „The Beggar's opera“ von Hogarth, „Miss Pelham, die Küchlein säubern“, von Reynolds und die „Zwei Schwestern“ von Gainsborough. Als ein Zeugniß dafür, wie hoch die heimischen Meister des vorigen Jahrhunderts geschätzt sind, wollen wir hier nur anführen, daß die „Zwei Schwestern“ kürzlich um 6300 Guineen verkauft wurden. War früher die Porträtmalerei fast ganz in den Händen von Ausländern, so werden jetzt die Hunderte von Bildnissen, wie sie jedes Jahr angefertigt werden, fast ausschließlich von einheimischen Kräften geliefert. Seit den Zeiten des Reynolds strebt man dahin, die Farbe Tizian's mit der Attitude Van Dyck's zu verbinden.

Die englische Historien- und Genremalerei, — von verhältnißmäßig sehr jungem Datum, kaum über ein Jahrhundert alt, — sind durch einige charakteristische Werke von Hogarth, Willkie, Calcott, Turner und Daniel Macclise vertreten. Dem letztgenannten Maler, einem von den äußerst wenigen Engländern, welche es mit der großen historischen Kunst hielten, hat man die Ehre einer Spezialausstellung zu Theil werden lassen, die 15 seiner berühmtesten Bilder vereinigt, als: „Die Hochzeit von Strongbow und Eva auf dem Schlacht-

feld“, „Die Banketscene aus Shakspeare's Macbeth“ und „Der erste englische Buchdrucker, Caxton, an der Presse.“ Seine Forderung ist von der muskulösen Fülle des Michelangelo, die Aktion ausfahrend und theatralisch, die Farben und Schatten trübe und schwer. Und doch, ungeachtet dieser mangelhaften Seiten seiner Kunst, verdient der Meister den ihm zugestandenen Ruf; ein packender Realismus, eine geschickte Kompositionsweise, eine schöpferische Phantasie zeichnen ihn vor Allem aus. Von ihm rührt die Anwendung des Wasserglas-Verfahrens in England her; auf Wunsch des Prinzen Albert ging er nämlich nach Berlin und lernte von Kaulbach die von diesem bei den Fresken im Treppenhause des neuen Museums angewandte Methode. Nach seiner Heimkehr führte er zwei riesige Kompositionen: „Der Tod Nelson's“ und „Wellington und Blücher bei Waterloo“ in Wasserglas-Malerei aus. Der beachtliche Zustand dieser gewaltigen Gemälde im Westminster Palast hat kürzlich zu lebhaften Debatten Veranlassung gegeben. Der Fehler scheint in der zu übermäßigen Anwendung des Wasserglases zu liegen, und man glaubt, daß die Restauration sich durch Entfernung der auf der Oberfläche angelegten Silikatkruste leicht wird bewerkstelligen lassen.

Das Feld der Landschaft ist im neunzehnten Jahrhundert in England mit viel Eifer und Erfolg angebaut. Unsere insulare Selbstständigkeit, die sich bei der Porträt- und Figurenmalerei geltend macht, zeigt sich nicht weniger in der Landschaft, die von der in Deutschland und Frankreich herrschenden Auffassung der Natur wesentlich abweicht. Doch sind auch bei uns zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden, die eine, welche den buchstäblichen Naturalismus mit photographisch treuem Detail verfolgt, die andere, welche den phantastischen Idealismus pflegt. Der ersten Richtung gehören diejenigen englischen Maler an, welche sich die holländische Landschaft zum Vorbilde nehmen, der letzteren Turner und seine zahlreichen Schüler. Von diesem letztgenannten Meister waren zwei prächtige Werke ausgestellt, die „Weinlese zu Macon“ und der „Schiffsbruch des Minotaur“, beide in Besitz des Grafen Harbrough. Turner, den wir in London als den ersten Landschaftsmaler der Neuzeit verehren, hatte wie andere große Meister drei Perioden; zuerst ahmte er die holländischen Meister und Claude Lorrain nach, dann beschränkte er sich leblich auf das Studium der Natur, und schließlich ging er zu einer idealen, transcendentalen Darstellung über, die bei zunehmendem Alter über das Ziel hinausfuhr. Seine künstlerische Bedeutung beruht auf seinem lebendigen Naturgefühl, seiner Beherrschung der Komposition und seiner herrlichen Farbeneinstimmung. Seine Bilder stehen hoch und steigen noch fortwährend im Preise.

Unfer englischen Maler leiden nicht um der Zu-

sammenstellung mit den alten Meistern, wie man befürchten sollte, da sie sich treu an die Natur und an die unabänderlichen Grundsätze der Kunst halten.

J. Beavington Atkinson.

Kunstliteratur.

R. B. Richard Vid. Gerichts-Professor in Aachen am Niederrhein, hat ein neues Journal „Monatsschrift für Rheinisch-Westfälische Geschichtsforschung und Alterthumskunde“ (Verlag von Emil Strauß in Bonn) gegründet, das auch Beiträge zur Kunstgeschichte des Rheinlandes bringen wird. Die Namen der Mitarbeiter berechnen zu guten Hoffnungen.

Nekrolog.

Emile Galisson, der vermählte Herausgeber der Gazette des Beaux-Arts, einer der eifrigsten Sammler von Stichen und Zeichnungen alter Meister, starb Mitte Februar in Cannes nach langem Krankenliege. Im Jahre 1861 gab er eine Arbeit über Dürer heraus.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kaulbach-Museum. Neben dem Wohnhause des verstorbenen Kaulbach in München wird von der Wittve desselben ein Museum gebaut, in welchem sämtliche vorhandene Originale von den Arbeiten des Meisters zur Ausstellung gelangen und die verkauften Werke in Photographien angeordnet werden sollen. Dieses Kaulbach-Museum soll bis zum 1. September d. J. vollendet und dann dem öffentlichen Besuche zugänglich gemacht werden.

Der Burlington Fine Arts Club in London, der Vereinigungs- und Central-Punkt der Amateurs und Kunstsammler aller Zweige, veranstaltet alljährlich in den Räumen seines Hauses irgend eine Spezialausstellung von alten Kunstwerken aus dem englischen Privatbesitz. So war diese einmal den Werken Albrecht Dürer's, ein anderes Mal dem Lucas van Leyden, dann Marc-Anton gewidmet; voriges Jahr waren vor dort eine herrliche Kollektion von Manuskripten und Miniaturmoleculen. Neuer ist es eine erlesene Sammlung von Stichen des in England vielfach thätig gewesenen Wenzel Hollar, die zu einer sehr ansehnlichen Kollektion von 136 Nummern vereinigt, den ganzen Umfang des Kupfstichens dieses Meisters illustrirt. Ein splendid angelegter Katalog in groß 4°, mit einer eingehend gearbeiteten kunsthistorischen Einleitung versehen, dient als Führer durch die Ausstellung. 1.

Vermischte Nachrichten.

Ueber den literarischen Nachlaß Kaulbach's wird der Schiel. Blg. aus München geschrieben: „Fast eben so reich, wie die hinterlassenen Papiere sind, stellt sich der literarische Nachlaß des großen Mannes dar; die Korrespondenz, oder vielmehr der Konflikt, der über die Ausföhrung des Reformationsbildes entstanden ist, umfaßt allein ein Konzept von etwa hundert Briefen, unter denen Kaulb., Osterr., Mihler, Weidmann-Hellweg und andere Namen aus der Berliner Welt zahlreich vertreten sind. Mehrfache Entwürfe für König Max II. (unter andern ein Golluss aus dem Leben des gekrönten Kaisers Ludwig des Bayern) und Briefe von allen erdenklichen Verhältnissen liegen in Menge vor; unter den eigenen Zeichnungen des Meisters aber ist besonders ein tagelanges Konzept interessant, das seine ersten Münchener Eindrücke betrifft (1826).“

In Versailles sind in einer Privatsammlung fünf alte Gemälde von Meistern ersten Ranges aufgefunden worden, deren Spuren seit Jahrhunderten verloren gegangen waren. Diese fünf Gemälde sind: „Die heilige Magde im Gefängniß“ von Guido Reni, „der sterbende heilige Sebastian“ von Correggio, das Porträt L'Hayn's von Rembrandt, „die Anbetung der heiligen drei Könige“ von Paolo Veronese, und „der Bauerntanz“ von Teniers. Sämmtliche Kunstwerke sind in Versailles zum Verkauf ausgestellt und ziehen die Aufmerksamkeit des gesammten kunstsinnigen Publicums von Paris auf sich.

Holstein-Denkmal. Im Augsburger Kunstverein ist von dem Wünder Professor Max Hübnermann ein Entwurf zu einem Denkmal für Holstein zur Ausstellung gebracht worden, welchen der Künstler aus eigenem Antriebe anfertigte, nachdem sich in Augsburg ein Comité zur Errichtung eines solchen Monumentes gebildet hatte. Das Comité empfing auch bereits von König Ludwig II. einen ansehnlichen Beitrag zu den Kosten der Ausföhrung des Denkmals.

Berliner Kathhaus. Die Deputation zur Aufschließung des Rathhauses hat jetzt mit dem Professor Salanderelli einen lehen Vertrag über die Reliefs an den 36 Balustraden des Rathhauses abgeschlossen. Professor Salanderelli wird dieselben für den Preis von 21,000 Thalern unter Mitwirkung der Bildhauer Schweinigt, Geper und Erdwieser herstellen. Am 22. März 1876 sollen die beiden Statuen, Kurfürst Friedrich I. von Eule und Kaiser Wilhelm von Keil, enthüllt werden, und es ist darauf zu rechnen, daß bis zu diesem Tage auch die Balustradreliefs in der Front der Königstraße fertig gestellt werden. Die übrigen Prüfungen werden noch die Arbeit eines Jahres erfordern und etwa im Sommer 1877 fertig werden. Auch das weitere Vorgehen in Bezug auf die malerische Ausföhrung der inneren Räume des Rathhauses ist in Aussicht genommen.

Das Albert-Denkmal im Hyde Park in London wird demnächst die noch lebende Statue des Prinz-Genoahls erhalten, welche kürzlich mit Erfolg gegossen wurde. Die Figur des verstorbenen Prinzen wird auf einem Throne sitzend dargestellt und mißt von Kopf bis zur Sohle 15 Fuß. Der verstorbenen Bildhauer Foley hat glücklicher Weise das Modell noch vor seinem Tode vollendet, und die Statue wäre schon früher fertig gewesen, hätte nicht in der Gießerei sich ein Unfall zugetragen, der zur Wiederaufnahme einer langwierigen Arbeit nöthigte.

Vom Kunstmarkt.

Die Sammlung des verstorbenen Baron Thibou wurde am 9. Februar und an den folgenden Tagen im Hôtel Drouot versteigert. Die handschriftliche Verzeichnisse bilden die fünf prächtigen Gruppen Globien's in Terracotta. Drei stehende Nymphen, 14,100 Franken; Bacchantin mit Kind, 10,500 Fr.; „Schlafende Bacchantin“, 2700 Fr.; „Bacchantin von Kinderumarmen“, Basteris, 2120 Fr. Eine mit Miniaturen von de Coult geschmückte Tabakdose kam auf 2120 Fr. — Boudier's „Eugenpanther der Ameer“ und desselben „Schlafende Ameerren“, beide zusammen 14,600 Fr. „Ameerren auf Wollen spielend“, ebenfalls von Boudier, 4100 Fr.; ein Stillleben von De Heem „Früchte, Schinken und silberne Vasen“, 3300 Fr.; desselben „Frühstück“, 1180 Fr. „Fragenard's Danae“, 1200 Fr.; Heilmann „Der junge Donaherr“, 2805 Fr.; Lagrenne's „Badende Nymphen“, 2950 Fr.; Josef Berner „Seeböden“, 3060 Fr. Der Ertrag der drei Auktionstage betrug sich auf 225,106 Franken.

Auktion Chintreuil. Die am 4. Februar in Paris stattgehabte Versteigerung der nachgelassenen Werke des französischen Malers Chintreuil erzielte ein Genuerresultat von 139,000 Franken. Es waren Gemälde darunter, die bei des Malers Lebzeiten nicht einmal für 200 oder 300 Fr. Verkauft waren, nun aber mit ebenso vielen Tausend bezahlt wurden. „Die Strände von Jany im Frühling“ erzielten 4000 Fr.; „Das Kartoffelfeld“, 2950 Fr.; „Derstaben“, 2700 Fr.; „Fischzug im Budo-Wald“, 3100 Fr.; „Sommerabend“, 1200 Fr.; „Abendmahl“, 4900 Fr.; „Morgen im Sonnenchein“, 5600 Fr.; „Tbal von Gurgent bei Sonnenuntergang“, 3000 Fr.; „Stübende Kestelheim“ 1240 Fr.; „Eintritt in das Dorf Gurgent“, Schmelandshalt, 3300 Fr.; der „weiße Weg“, 4680 Fr.; „Pappelallee auf einer Weide“, 2400 Fr.; endlich „Felder in der Bergengegend“, ein Gemälde, welches auf dem Salen 1863 zurückgewiesen wurde, 9800 Fr.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

AUS W. VON KAULBACH'S NACHLASS. Phot. nach dessen Orig.-Zeichnungen. Bl. 1. Kaulbach's Selbstportrait. 2. Josephine v. Kaulbach. 3. Johanna. 4. Hermann

— Marie. 5. Kaulbach's Eltern und Geschwister. 6—14. Compositionen zur Sündfluth: 6. Mädchen im Regen, 7. Liebesrausch, 8. u. 9. Löwenkampf, 10. Drachenkampf, 11. Adlerkampf, 12. Hohepriester, 13. Sterbender Hängling, 14. Arche. 15. Amor u. Psyche, 16. Concilienstreibung, 17. Christus, 18. Matthäus, 19. Marcus, 20. Lucius, 21. Johannes, 22. Falkner, 23. Portrait-Studie, 24. Italienerin, 25. Portrait-Studie, Brustbild, 26. Lola Montez, 27. v. Podewils, 28. Torq. Tasso, 29. Sachsen Schlacht, 30. Nibelungen-Hort. (Versch. Ausg.) München u. Berlin, Bruckmann.

Kaulbach, W. v., Kaiser Otto in der Gruft Karl's des Grossen. gr. qu. Fol. Ebd.

Kaulbach, Fr. A., Spaziergang. Ebd.

Max, Gabr., Ein Gruss. Ebd.

Zeitschriften.

The Academy. No. 147.

The royal scottish Academy's exhibition, von F. Wedmore. — Discoveries and antiquities in Rome, von C. J. Hermanns. — Corot, von F. Wedmore. — The studios, von E. F. S. Pattison. II.

Journal des Beaux-arts. No. 4.

Un événement littéraire. — L'enfant de Bruges, von A. Siret. — Lettre à M. J. Rousseau, à propos de l'exposition des oeuvres de Fr. Van de Kerckhove, von A. Siret. — Crushed by lebergers' tableaux de W. Bradford.

L'art universel. No. 2.

La société des amis des arts de Paris: Exposition de 1875, von E. Chénouan. — Frita van de Kerckhove, von C. Lemonnier. (Fortsetzung.)

Kunst und Gewerbe. No. 9—12.

Ein Wort zur Frage des Meisterschutzes, von A. v. Eye.

Inserate.

In Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung (Harrwitz und Gossmann) in Berlin erschien:

Das Leben Raphaels von Urbino.

Italienischer Text von Vassari, Uebersetzung und Commentar

von
Herman Grimm.

Erster Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und Schule von Athen.

Mit Raphaels Bildniss nach dem Original in der Münchener Galerie, in Kreide gezeichnet von Ludwig Grimm, in Albertotypie, und zwei Tafeln Facsimile in Photolithographie (Sonette von Raphael). Kupferdruckpapier. Gr. 8. Eleg. geb. Preis 12 Mark.

Zehn Ausgewählte Essays

zur Einführung in das Studium der Modernen Kunst

von
Herman Grimm.

Velinpapier. 8. Eleg. geb. 5 Mark. — In Leinwand geb. 6 Mark.

Inhalt: Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethe's Verhältnis zur bildenden Kunst. — Jacob Asmus Carstens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — Curtius über Kunstmuseen.

Solchen erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Erste Serie (5 Hefte).

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

von
A. W. Cordes und E. Giesenberg.

1. Heft. Preis 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8—9 Hefte.

Leipzig, im März 1875.

E. A. Seemann.

Verlag von **E. A. SEEMANN**
in Leipzig.

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 3 Mark.

geb. (ingleicher Weise wie der Cicero)

M. 3, 75.

Hierzu eine Beilage von Dr. Bartholomäus in Erfurt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.**

Druck von Hunderfuss & Pries in Leipzig.

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Ullrich
(Wien, Urforschungsinstitut
25) et. an die Verlagsh.
(Leipzig, Kgl. Hofb. 2.)
zu richten.

19. März



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gespaltenen Zeitspalt
werden von jeder Puch-
und Kunsthändler an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Karl Bartsch. — Die Kaiserliche Kunstschule in Wien. — Jean-François Millet I. — Preussisches Kunst-Museum. — Königlich-Preussisches Institut in Rom. — Münchener Kunstverein; Kunst-Ausstellung in Düsseldorf. — Prof. König's „Ecole des Beaux-Arts“. — Drei Berliner Kunst-Kritiken. — Zeitschriften. — Inserate.

Aus Barbizon.

Im Walde von Fontainebleau liegt in einer reizenden, von dem Gemüthe entfernten Umgebung, mit der übrigen Welt nur durch einen spärlichen Kumpellastendienst verkehrend, das primitive Dörfchen Barbizon. Der Wald in seiner ganzen Pracht umschattet diese kleine Oase, deren rothe Dächer schon von fern dem Wanderer entgegenlachen, der frohen Muthes an einem heitern Sonnernachmittage, wie Schreiber dieser Zeilen, von Melun des Weges daher zieht. Das ganze Dorf besteht nur aus einer Straße, die sich von der Departementalroute bis an die Felsen der Steinbrüche hinerstreckt, aus denen Paris seinen Bedarf an Quadern bezieht. An dieser Straße wechseln Villen im großen Stile mit saubern, behäbig aussehenden Bauerngehöften wohlgefallig ab. Zwei Schenken, und am Schlusse der Straße, dem Waldeingange zu, ein recht artiger Gasthof, der zugleich nach der guten alten Sitte als Postrelai dient, sorgen für das leibliche Wohl. Dieser Gasthof, „à la cascade“, wenn nicht mein Gedächtniß nicht täuscht, hat seine Eigenthümlichkeiten. Die Wände der großen Gaststube sind mit allerhand Figuren und Gruppen, Fresken und Zeichnungen bedeckt, die offenbar nicht von dem ersten besten gelangweiligsten Solo-Trinker herrühren, der durch unberufenes Pantieren mit Stift und Pinsel sich die Zeit zu vertreiben suchte und dabei fremdes Eigenthum besudelte. Im Gegentheil, diese improvisirten Fresken verdanken einer kunbigen Hand ihr Entstehen, und fragt man den dicken Wirth, was für Namen unter die Figuren zu setzen sind, so nennt er solche, deren künstlerischer Ruf weit und breit erklingt, und

fügt selbstberouht hinzu: „Alles meine Stammgäste!“ Und in der That: Barbizon ist eine wirkliche Künstlerkolonie. Dem Beispiele Theodor Rousseau's folgend, der sich hier zuerst ansiedelte, und dessen bescheidenes Grab in einem romantischen Winkel des Waldes liegt, haben sich hier eine Anzahl Landschaftsmaler fern vom Getrammel der Stadt angesiedelt. Sie führen da ein ruhiges, arbeitsames, patriarchalisches Leben.

Das Atelier liegt vor ihnen, so hoch gewölbt und breit, wie sie sich's in Paris mit dem schwersten Gelde nicht mieten, erbauen oder erkaufen könnten. Es ist der Wald selbst mit seinem poetischen Reize und seinen hundert und aberhundert Schänen, die am allerbesten geeignet sind, die Eingebung des Künstlers zu befruchten und seinen Eifer anzuspornen. Und wenn das Tageswerk verrichtet ist, wenn der Maler der Leute froh den Fuß über die Schwelle des Heim setzt, eilen ihm Hausfrau und Kinder entgegen, und der Abend vergeht wie im Hause des spießbürgerlichsten Kaufmanns. Den reichern unter den Kolonisten von Barbizon gehören die Villen, wo zuweilen reges Leben herrscht, wenn an Sonntagen Besuch aus Paris anlangt, oder wenn während der Jagdaison die Hasen- und Rebhühner-Verderber ihrem Appetit freien Lauf lassen. Die übrigen minder bevorzugten Künstler nehmen mit den Bauernhäusern vorlieb, wo es sich nicht weniger glücklich und zufrieden lebt, als in den Lustschlößern der Aristokraten des Pinsels.

Eines dieser Häuschen, es steht ungefähr in der Mitte der Hauptstraße, zeichnet sich durch seinen vielleicht übertriebenen ländlichen Anstrich aus. Das Dach ist mit Stroh bedeckt, welches bis an den Boden herunter-

hängt, und alle Wohnzimmer befinden sich ebener Erde. Es ist oben kaum für einige Dachzimmer Platz. Aber hinter dieser einfachen Behausung streckt sich ein riesiger Garten dahin; stattliche Bäume, ein Parterre voll balsamischer Blumen und ein wohlgepflegter Potager reichen dieser Anlage zum Nachen und zur Zierde. Abends konnte man von der Straße aus in dem durch eine Lampe beleuchteten Salon ein anziehendes Familienbild betrachten. Acht Kinder, Mädchen und Knaben, saßen da um einen breiten runden Tisch und horchten aufmerksam auf die Vorlesung des Vaters, eines stämmigen Mannes, mit energischen Zügen, weißem Haar und grauem Vollbart; er war in eine weiße Bluse gekleidet. Die Mutter, eine starke Bierzigerin, saß ihm gegenüber und wiegte den letztgeborenen, einen vierjährigen Knaben, während sie den übrigen zusäuselte. Schlag zehn Uhr wurde Nacht gemacht, und die Familie Millet, groß und klein, begab sich zu Bette. Der heute Vorübergehende, der durch die geöffneten Fensterladen blicken wollte, wird das liebliche Bild nicht mehr gewahr werden. Haus, Frau und Kinder sind wohl noch da, aber den Vater, den berühmten Landschaftsmaler, trug man unlängst an einem schwermüthigen Wintermittage hinaus zu seinem Freunde und künstlerischen Waffengenossen Theodor Rousseau, zu seinem anderen Nachbarn von Barbizon, jenem lebenswürdigen Chintreuil, der aus Gram darüber verging, daß er nicht im Stande war, seine Bitter an den Mann zu bringen. Armer Chintreuil, könntest du jetzt bloß für einen Nachmittag auf einer Besichtigung im Auktionshause der Rue Drouot beizuwohnen! Das Herz würde dir im Leibe lachen, wenn du zusehen dürftest, wie die Taufender schichthoch jedes Fleckchen der angebotenen Malerei bedecken, wie man sich um das kleinste Bildchen streitet und reißt. Armer Chintreuil, du solltest diesen Triumph, nach dem du vergeblich gerungen, nicht mehr genießen, die gemüthigten Resultate desselben fallen klugen Spekulant in den Schooß. Doch vorläufig genug über diese Auktion, welche das künstlerische Ereigniß einer der letzten Wochen gewesen.

Auch Millet mußte lange streiten, gegen Vorurtheile und Mißgeschick anlämpfen, ehe er es dahin brachte, gefeiert zu werden. Der Mann war inmitten des Elementes geboren, welches er so meisterhaft auf die Leinwand zu bannen verstand. Eine Bauernhütte in der feinsten Normandie war seine Wiege, und in frühen Jahren lernte er den Pflug. Sein bäuerliches Aussehen, sein starker Körperbau paßten eher zu einem handfesten Arbeiter als zu einem Musensohne. Der Zufall war es, der den Beruf des Bauernjungen bestimmte. Eines Tages, da es regnete, fiel es ihm in den Sinn, die väterliche Hütte, wie sie inmitten der stämmigen Apfelbäume, von denen das Wasser hernieder triefte, und von des Himmels Schleusen begossen daßand, auf das

Schulheft eines jüngeren Bruders zu zeichnen. An andern Tage kam der Knabe nach Hause und sagte dem Vater, der Inspektor aus der nahen Stadt, der die Zeichnung im Besitze vorgefunden, habe ihm für dieses ein Goldstück angeboten, wenn der Vater ihm das Bild überlassen wolle. Bei der guten Spürnase für orientlichen und außerordentlichen Gewinnst, mit welcher jeder normannische Bauer begabt ist, sagte sich der Vater Millet, daß sein Chintreuil wohl mehrere solcher Goldstücke aus seinem Stifte hervorzaubern könnte. Als er daher nach der Stadt kam, um Schweine und Kinder zu verkaufen, führte er den Jungen zu einem Maler, und dieser nahm ihn in die Lehre. Aber bis gegen sein fünfzigstes Jahr (er starb nahezu sechzig Jahre alt) mußte Millet arbeiten, ehe er sich Anerkennung verschaffte. Seine Landschaften hatten einen Fehler: sie waren zu wahr, zu rauh und konnten den Liebhabern nicht gefallen, welche die gemalte Natur nur lieben, wenn die Wälder und Auen salonsfähig aussehend, der Rasen wie ein grüner Teppich und die Bäume den Dekorationsmagazinen der komischen Oper und der portes Saint Martin entlehnt zu sein schienen. Millet malte die Bauern, wie sie sind, und die Natur, wie man sie im Reglig beobachtet kann. Die Hand war schwer, aber eine Landschaft, wie er sie darstellte, blieb im Gedächtniß wie eine Beschreibung des Virgil. Das erste Gemälde Millet's, das einiges Aussehen verursachte, ist der „Säemann.“ Die Kunstcritik nahm es mit Beifall auf — aber die Stimmen verhallten in der Wüste. Erst später kam die Wode diesem Genie entgegen, und der von den Blutsaugern aus der Rue Cassette ausgezogene Millet verkaufte seine Gemälde zu 30—40, ja 50,000 Franken. Er bedurfte dieses pekuniären Aufstufes, denn seine Familie wuchs alle Jahre um ein Haupt. Er war gerade auf bestem Wege, der Schmied des Glückes aller Seinigen zu werden, als ihm der Tod den Fingel aus der Hand riß. Die Anzahl seiner Werke ist eine sehr bedeutende, denn außer den in den Galerien der Sammler zerstreuten Bildern hat er in seinem Atelier eine Menge von Stizzen hinterlassen, die nun zum Nutzen der Wittwe, hoffentlich mit pekuniärem Erfolge, unter den Hammer kommen werden. Die französische Landschaftsschule, die seit den letzten Jahren so herbe Verluste erlitten hat, wird durch den Tod Millet's wieder um eines ihrer hervorragendsten Mitglieder ärmer.

Paul v. Aresk.

Die kaiserliche Kupferstichsammlung und die Hofbibliothek in Wien.

Der Bau der neuen Wiener Hofmuseen nimmt seinen ständigen Fortgang. Schon haben die Gebäude bis zum ersten Stockwerk empor, und nach und nach

beginnt die Art der inneren Organisation, deren praktische Durchführung nun immer näher rückt, in den Kreisen der Fachwelt unmittelbare Theilnahme zu finden.

Diesem Interesse entgegenkommend, hielt unlängst Herr Direktor E. von Saden einen Vortrag im Alterthumsverein, der sich in anerkennender Klarheit über die künftige Aufstellung der Sammlungen erging, die seinem Ressort anvertraut sind oder eingereiht werden: nämlich des Münz- und Antikenkabinetts, der Ambrascher Sammlung, der Hofwaffenammlung u. s. w.

Die Darstellung des Herrn v. Saden giebt uns Anlaß, eine in seinem Vortrage nicht berührte, uns am Herzen liegende Angelegenheit zur Erörterung zu bringen: die projektierte Neuaufstellung der kaiserlichen Kupferstichsammlung. Diese soll, wie verlautet, aus ihrer bisherigen Vereinigung mit der Hofbibliothek herausgetrennt und in das kunsthistorische Museum übertragen werden. Die Fragen, welche hierbei vor Allem in Betracht gezogen werden müssen, sind folgende:

1) ob die Trennung des gegenwärtigen Zusammenhanges — der Kupferstichsammlung mit der Bibliothek — der erstern zum Vortheile gereichen, und

2) ob sie sich in logischer Weise in das wissenschaftliche System der neuen Museen einreihen lassen wird.

Als der auf diese Uebertragung hinzielende Beschluß gefaßt wurde, ging man offenbar von dem Gedanken aus, in den neuen Museen Alles zu vereinigen, was sich unter dem Schlagworte „Kunst“ zusammenfassen läßt. Dachte man dabei an den Kunstbesitz der Hofbibliothek, so hätte man konsequenter Weise gleich damit beginnen müssen, auf die Miniaturen in den Handschriften Rücksicht zu nehmen; denn die Handschriftenmalereien sind ja die wichtigsten und oft die einzigen Denkmale der zeichnenden Kunst aus verschiedenen, nach Jahrhunderten zählenden Epochen des Mittelalters. Daß man aber die Manuskripte nicht aus der Bibliothek entfernen kann, ist klar, — es wird also die Darstellung der Kunstentwicklung im neuen Museum schon immer diese eine große Lücke unausfüllbar aufweisen.

Run die Kupferstiche und Holzschritte. Diese sind allerdings als Einzelblätter in Bänden und Mappen aufbewahrt und scheinbar leicht zu separiren. Aber, und hier treffen wir auf die erste zu überwindende Schwierigkeit: wer vermag die richtige Grenze zu ziehen zwischen dem, was seiner Natur nach zur Kupferstichsammlung, und dem, was zur Bibliothek gehört, und wo wird diese gezogen werden? Das Kriterium des „Einzelblattes“ ist ja bloß ein äußerliches, willkürliches und durchaus nicht überall sichhaltiges; das Gebiet der graphischen Künste greift ja überall in den Buchdruck und in die Buchausstattung über! Einige konkrete Beispiele werden genügen, dies klar zu legen.

Nehmen wir gleich die „älteste Zeit“. Da sind die xylographischen Bücher, wie die Biblia pauperum, die Apokalypse, der Heißspiegel etc., in gleicher Weise wichtige Denkmale der Holzschneide- wie der Buchdruckerkunst; die Bibliothek kann sie nicht entbehren als Documente Vor-Gutenbergischen Druckes, als Inzunabehn und als Theile der Weltliteratur des 15. Jahrhunderts, andererseits ist eine Kupferstichsammlung ohne Repräsentation der genannten Erzeugnisse des frühesten Holzschmittes in einer der bedeutendsten Partien unvollständig und mangelhaft zum Studium wie zur Belehrung. — Wollte man etwa, ein Salomonisches Urtheil fällend, einen Theil der xylographischen Bücher der Bibliothek, einen Theil der Kupferstichsammlung belassen, so würde man beide geschädigt und doch keine, jeder dieser so großartigen Ansätze würdige, Vollständigkeit erzielt haben. Ferner: die so unübertreffliche Sammlung von Einzel- und Flugblättern des 15. Jahrhunderts in der Hofbibliothek hat ihre notwendige Ergänzung in den Illustrationen und Holzschritten der gleichzeitigen Bücher, und nur die unmittelbare Vergleichung mit diesen kann dem Forscher Aufklärung über ihr kunstgeschichtliches Verhältniß geben. Doch die Ergänzung, welche die Bücher zu den Blättern der Kupferstichsammlung gewähren, bleibt nicht auf diesen Zeitraum beschränkt. Das Werk des Dürer ist ganz und gar unvollständig, wenn ich nicht die illustrierten Bücher des Conrad Celtes, die Proserpina von 1501, die Relevationes der h. Brigitta, ja Dürer's eigene gedruckte Schriften, seine Metz- und Vestigungsakunst, seine Proportionenlehre in allen verschiedenen Ausgaben zur Hand habe. Wieder dieselbe Frage, die wir schon oben gestellt haben, wo wird Alles das bleiben? Weiter: es giebt eine ganze Reihe von Meistern, die sehr wenig gearbeitet haben, was in den Mappen der Kupferstichsammlung bewahrt werden kann, die aber doch von der allergrößten Bedeutung für die Kunstgeschichte sind; ich nenne nur: die Holbein, Burgkmaier, Schüsslelein, ferner Jost Amman, Solis, Estimmer, Christof von Siedem und Andere mehr, Künstler, deren Werke vorwiegend als Illustrationen von Büchern vorhanden, und nur als solche an ihrem richtigen Platze sind.

Das, was vom italienischen und französischen Holzschmitt namentlich des 15. Jahrhunderts existirt, ist beinahe ausschließlich in den Literaturwerken jener Zeiten und Länder zu finden; diese Schulen werden also in der neu aufgestellten Sammlung der Museen so gut wie ganz fehlen müssen. Die eben angedeuteten Verhältnisse wiederholen sich aber immer fort. Die Kupfer- und großen Illustrationswerke des 17. und 18. Jahrhunderts, jene Feste, Aufzüge, Porträtsammlungen und Weltbeschreibungen, endlich die Valerierwerke, wohin will man die verweisen? Der Bibliothek gehören sie unbe-

dingt an als „Wäcker“ und wegen ihres literarischen oder historischen Gehaltes, — aber als Erzeugnisse der bildenden Kunst kann ihrer eine auf irgend welche Vollständigkeit Anspruch machende Kupferstichsammlung ebensowenig entziehen. Ich sehe keinen Ausweg aus diesem Dilemma. Alle diese Dinge noch einmal durch Kauf anzuschaffen, daran wird wohl Niemand im Ernst denken, der die Verhältnisse kennt. Nicht nur daß ein solches Unternehmen unabsehbare Summen kosten möchte, ist es heute wahrscheinlich überhaupt undurchführbar, denn der Kunsthandel ist nicht im Stande, auch nur einen bedeutenderen Theil der betreffenden Objekte herbeizuschaffen.

Die Gebietsabgrenzung würde aber ohne Zweifel so geschehen müssen, daß lediglich die Einzelblätter in den Bänden und Wappen der Kupferstichsammlung verbleiben, diese also nicht mehr wie bisher das ganze Gebiet der graphischen Künste würde umfassen können.

Dies ist jedoch nicht der einzige Nachtheil, den die Uebertragung in's neue Museum mit sich bringt.

Bekanntlich bedarf jede Kupferstichsammlung schon einer recht stattlichen Handbibliothek, um in ausreichendem Maße benutzbar zu sein, aber eine, mit einer großen univiersellen Bibliothek verbundene derartige Kollektion bietet den unschätzbaren Vorzug, fortwährend auf das Gesamtgebiet der Literatur rekurriren zu können. Wie notwendig dies gerade bei kunstgeschichtlichen Studien ist, weiß jeder, der sie treibt, und es ist hierfür recht bezeichnend, daß Adam Bartsch, der berühmte Verfasser des „Peintre graveur“, ausdrücklich sagt, daß ihm die Durchführung seiner großen Arbeit nur dadurch möglich geworden, daß ihm eine Bibliothek von dem Umfange der kaiserlichen zur freien Disposition gestanden; denn die kunstgeschichtliche Literatur aller Zweige war ihm ebenso nöthig wie die historische oder theologische, und für vielerlei Aufschlüsse mußte er oft zu Büchern aus den scheinbar entlegensten Wissenschaftsgebieten greifen.

In allen diesen Beziehungen ist gerade die Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek heute eine der bestversehenen Anstalten, — vielleicht die bestversehene ihrer Art. Ihre beiden größten Schwesterinstitute, die Kupferstichkabinete von Paris und London, hat man ebenfalls, in richtiger Würdigung des wirklichen Bedürfnisses, in Verbindung mit den Bibliotheken gesetzt und belassen. So wurde das Pariser Kabinet nicht etwa den Kunstsammlungen des Louvre angeheftet, sondern der Bibliothéque nationale, wofür Leon de Laborde in einem Artikel der Revue des deux Mondes (1872) mit den gewichtigsten Gründen eingetreten ist, und auch in London ist das Kupferstichkabinet im britischen Museum untergebracht, also wiederum in direkter Beziehung zur Bibliothek.

Am die in die neuen Museen zu übertragende Ver-

weideregalerie bildet die Kupferstichsammlung keinerlei organischen Anschluß, zumal da dasjenige, was etwa noch als Verbindungsglied gelten könnte, eine Handzeichnungsammlung, im kaiserlichen Besitze ja nicht vorhanden ist.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat in den meisten der großen öffentlichen Sammlungen gearbeitet und weiß aus eigener Erfahrung die oben aufgezählten Vorzüge gerade der Wiener Hofbibliothek zu würdigen. Es ist wahr: ihre dermaligen Räumlichkeiten lassen viel, sehr viel zu wünschen übrig, — aber auch das kann ja leicht vom Grunde aus verbessert werden, wenn einmal die naturwissenschaftlichen Sammlungen aus der Nachbarschaft entfernt sind, und so Platz für ein Kupferstichkabinet gemacht wird.

Das künstlerische Schaffen in seiner Gesamtheit in den neuen Museen darzustellen wird schon wegen des Fehlens der Miniaturen- und Handzeichnungen nie möglich sein; und so kann es sicherlich nicht gerathen erscheinen, eine durchaus organische und durch die gewöhnlichen praktischen Gründe sich bewährte Institution, wie die der Verbindung der Bibliothek mit der Kupferstichsammlung es ist, etwa um eines bloßen Theorems willen zu lösen: eine Trennung, die am Ende Niemandem zum Nutzen gereichen, der Sache selbst aber einen unerfesslichen Schaden zufügen würde.

177.

Nekrolog.

* Jean-François Millet, der bekannte französische Landschaftsmaler, eines der Mitglieder der Künstlergenossenschaft von Barbizon, starb beilebzt am 19. Januar, gegen 60 Jahre alt. Er war einer der energischsten Vertreter der modernen realistischen Kunstsch., aus dem Bauernhande hervorgegangen und der schlichten, objektiven Auffassung des Naturschaus, wie sie dem Kunstmann eigen ist, auch in seiner Kunst zugehen. Lange Zeit hindurch kämpfte er mit den Widrigkeiten der Zeit und den ihm feindlichen Strömungen des Gemächts. Erst die letzten zehn Jahre brachten ihm die volle Anerkennung. Unter seinen zahlreichen Werken nennen wir den Sömann, die Heubinder (1851), die Aehrenerinnen (1857), die Wollkammerin (1863) und das merkwürdige, an die Lebkentatibler gemahrende, von der Ausstellung von 1859 zurückge- wiesene Gemälde: „Der Tod und der Heilbader.“

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Preussisches Kunst-Budget. Die Budget-Kommission bezieht sich auf das Kapitel 126: „Kunst und Wissenschaft.“ Hauptgegenstand der Diskussion war das neu entworfene Statut für die Akademie der Künste und die damit verbundene neue Organisation. Der Referent beantragte einige Änderungen, die sich hauptsächlich um den Wunsch dreien, die gewählten Mitglieder im Ernst zu verstärken und den Unterricht in der Künstlerlehre auch den Meisterklassen aus Schülern an- gänglich zu machen. Bei den Kunstleuten kam das Ent- lassungsgeheim des General-Direktors Grafen Woldemar zur Sprache. Die Verhandlungen über die Abänderung der be- stehenden Verhältnisse der Museen, welche besonders in's Auge faßten, die einzelnen Abteilungen der Museen, Gemäldesammlung, Kupferstichsammlung, ägyptisches Museum u. s. w., selbständiger zu stellen, konnten noch zu keinem Resultat geführt werden, zumal da durch die Demission des General-Direktors die Angelegenheit schon an sich verzögert wird.

Die im Extraordinarium für Kunst- und wissenschaftliche Zwecke und zur Errichtung von Denkmälern gelebten Summen werden sämtlich bewilligt, auch die für das Reiterstandbild Friedrich Wittich's IV., welches auf der Freitreppe der Nationalgalerie errichtet werden soll. Es wurden der Kommission die Pläne über die künftige Ausstattung der Umgebungen der Nationalgalerie vorgelegt. Im Anschluß an die sie umschließende Säulenhalle sollen auch die Räume für die Oppsammlung angelegt werden. Eine längere Discussion veranlaßte das Projekt der Regierung, auf dem heutigen Grundstück der Akademie, welches durch Ankauf der daran anstehenden Kaserne vergrößert werden soll, ein Gebäude zu beschaffen, welches der Akademie der Künste, der Akademie der Wissenschaften und den Kunstausstellungen zum Zweck dienen soll. Besonders die Zweckmäßigkeit dieses letzteren wurde vielfach bestritten, überhaupte aber der Raum zu besetzt gefunden, um diesem breiten Zwecke zugleich zu genügen. Ein näheres Urtheil bezieht man sich bis zur Vorlegung des ausführlichen Planes vor. Die Erweiterung des Kasernegebäudes wurde aufgeschoben. Nebenstehende Summen werden für Düsseldorf gefordert, im Ganzen 1,623,000 M. zum Neubau des abgethanen Akademiegebäudes so wie zur Ausrüstung der Stadt für die Hauptplätze der Akademie und eines Kunstgewerbemusums. Die erste Rate im Betrage von 300,000 M. wurde bewilligt.

Kunstvereine.

J. P. R. Französisches Institut in Rom. Nachdem seitens der deutschen Regierung in Athen ein Institut für archäologische Correspondenz, wie ein solches bereits in Rom best. gegründet worden ist, hat die französische Regierung, welche in Athen schon früher eine verwante Anstalt eingerichtet hatte, nun auch eine solche in Rom gegründet. An die Spitze desselben wurde der verdienstvolle Herr Dumont gestellt, unter dessen Leitung nicht allein die Kunstwerke der Staffeln sein, sondern auch die der mittelalterlich-christlichen Kunst, für deren frühere Erforschung noch so wenig geschehen ist, genaueren Untersuchungen unterstellt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Δ Mänchener Kunstverein. Aus den letzten Wochen habe ich vor Allen Rudolf Hirtz's „Allerleienstag“ als einen erfreulichen Beweis seiner Riefkraft zum Guten zu nennen. Als die von Thoma verfolgte Richtung absterbender Naturwirklichkeit schwärmer, hatte sich der reich begabte junge Künstler vor einiger Zeit völlig verannt. Nun aber war es des allzu früh verstorbenen Kamberg's Verbiest, ihn auf den rechten Weg zurückzuführen. Aber Gott hat noch Manches von dem abzuholen, was ihm eine Zeit lang das Höchste schien, und darum möchte ich Walter Schiraw's, eines andern Schülers von Kamberg, ebenso original erfindende als harmonisch durchgeführte „Glockenprobe“ höher stellen. v. Chagorski ist sehr sorgfältig und feinfühlig in der Wahl seiner Stoffe und bewies das auch diesmal. „Hamlet und die Schachspieler“ ist kein Stoff, den man mit Theatergarderobe abthut, wie es in unfernen Tagen Mode geworden. Je weniger äußere Bewegung in der ganzen Scene verwerthet werden kann, um so dringender ist der Künstler darauf angewiesen, seine Personen zu charakterisiren. Hamlet, Polonius, Guildenstern und Rosenkranz und die Schachspieler selbst sind keine Dudenmenschen, wie sie der Garderobeschneider ebenso zu machen kann und vielleicht noch besser als der Maler. Der Prinz hat im Hintergrunde des Zimmer's Platz genommen, und hat eben die Stelle von der Erziehung des Prinzen bekannt. Nun spricht sie der Schachspieler in Ende. Der Prinz folgt dem Fortzuge mit seiner ganzen Seele, er hat seine Farbe verändert, Tränen in den Augen, so daß Polonius dem Schachspieler bittet, abzugeben. Er ist der Einzige, der für den Prinzen Augen hebt, die keinen Höflichen sind dem Verträge mit Kummertheilheit. Die übrigen Schachspieler mit dem Interesse des Königs gefolgt. v. Chagorski hat gewissenhaft Studien gemacht, aber Kostime und Geräthe verständig untergeordnet. Sein Erfolg wäre sicher ein größerer gewesen, hätte sein Bild nicht über ein kaltes Tugend Lenbach'sche Porträt von ganz wunderbarer Schönheit zum Gegenüber gehabt,

eine Nachbararbeit, wie sie sich gefürchteter nicht denken läßt. Ein Theil derselben gehört der von dem Künstler begonnenen Bildnissgalerie berühmter Zeitgenossen an: da sind Nolde, Deeling und Grafene, aber nicht bios berühmte Männer, auch schöne Frauen, wie die Gräfin Lori Wittgenstein und Frau Ringhiltz-Acton, die Gemahlin des italienischen Ministerpräsidenten. Es ist nicht der wahrhaft bewunderbare Farbensinn allein, der diesen Bildern einen so unübertrefflichen Reiz und einen so eminenten Werth verleiht, es ist die bis in's tiefste Innerste des Seelenlebens hinabgreifende geistvolle Auffassung des Meisters, die uns durch das mit wunderbarer Freiheit und nicht minder haarenvertheilte Vergißal behandelte Auge hinabziehen läßt in die Werthaltigen geistigen Schöpfungen, imigen Empfindungen. Lenbach hat sich in der letzten Zeit eine Technik geschaffen, die an jene Rembrandt's erinnert, ohne ihr slavisch nachzuahmen. Er läßt wie jener die Änge hell und dunkel im Hintergrunde hervorstrahlen, gibt den Schattenpartien des Fleisches selbst einen tiefen Ton, der ihn und wieder an ein nachgezeichnetes Bild erinnert, aber von der früheren Allseitigkeit der Behandlung ist keine Spur übrig geblieben. Durch die mit theilweise spitzem Pinsel aufgetragene dünne Farbe scheint dort und da der Malgrund durch, oder man glaubt ihn noch durchscheinen zu sehen, und mit erstaunlicher Genialität sind diese Hülfsigkeiten desselben zu den merkwürdigsten Wirkungen benützt. Lenbach malt keine Bildnisse bald auf Leinwand, bald auf schwarz grundirtes Tannenholz, sog. Kelenwandbden, ja selbst auf bios geölten ungrundirten Pappendeckel, und selbst da bedient er sich nur ganz dünner Farbe, wie sein jüngstes Kinderporträt beweis. Auch von Keal, einem Schüler Pictor's, besaßen wir ein geistvoll aufgefaßtes, mit viel Scharfe durchgeführtes Franzosenbildnis zu sehen, das seinem Lehrer alle Ehre machen würde und namentlich viel mehr seinen Sinn für Farbe verräth, als Pictor's eigen. Von den zahlreichen Genrebildern waren zu nennen: Fänten in Düsseldorf, „Das erste preussische Gardebrigade-Regiment bei Wars la Tom“, in welchem die charakteristischsten Eigenbildnisse deutscher und französischer Nationalität mit großer Scharfe zum Ausdruck gebracht sind; Witwischanski, „Ein russischer Follonier aus dem 17. Jahrhundert“, der beweis, wie wenig klar manche Künstler sich in der Wahl der Stoffverhältnisse ihrer Bilder sind. Der betrübliche Ausdruck in solcher Lebensgröße mit überreicher Zugabe von Architektur mocht eine gewissharmonische Wirkung. P. v. Dagan's „Interieur eines Panzerhauptes im Tiro“, darin der Künstler wiederum nach seiner malerischen Richtung freies, Hugo Kaufmann's „Der franke Hühnerhund“, ein Bild voll seiner Naturbeobachtung, trefflicher Zeichnung und schöner barockenfarbige Farbe. Ludm. Kern „Hühliche Scene aus dem 17. Jahrhundert“ und Weege „Am Chemie“. Unter den Landschaften nahmen Aug. Doerter's poetisch aufgefaßte und selbst durchgebildete Wasserfälle, Aug. Seibel's Ebene, Phil. Raetz's kein empfundener, trefflich gezeichnete und harmonisch durchgebildete hellenische Landschaft und neben diesem Benglein's großgedacht Chemie mit seiner imponirenden Volkensbildung hervorragende Stellen ein. — Die Zeichnung war durch Alle's deutsche Märdern: Rothpappen, Dorndorben, Fischfogel und den eueren Heinrich, welche durch die Dunder'sche Verlagshandlung in Berlin vervielfältigt werden sollen, vertreten. — Werke der Plastik kamen nur bei Lenbach zur Ausstellung, darunter eine sehr lebendige Büste v. d. Tann's von Spitz und eine energisch behandelte Frauenbüste von Gheiler, dessen ungenüßliche Begabung immer mehr zu Tage tritt. — Bei vieler Gelegenheit möchte ich auch einer reizvollen Gruppe, Amer raubt der Venus den Gürtel, die Versch eben auf der Drehscheibe stehen und die sehr viel ver spricht, erwähnen. Von demselben Künstler sah man in der letzten Weltausstellung eine prächtige in Marmor ausgeführte latende Nymphe von durchaus idealer Gestaltung.

B. Düsseldorf. In der permanenten Kunstausstellung von Düsseldorf und Kraus waren kürzlich viele höchst interessante Zeichnungen des allzu früh gestorbenen Alfred Wetzel aufgestellt, welche einen Ueberblick eines ganzen Entwicklungsanges gewähren. Von biblischen Compositionen seiner frühesten Zeit, die sich in Anfassung und sorgfältiger Ausführung nicht wesentlich von den Arbeiten Anderer unterscheiden, bis zu den ersten prophetischen Entwürfen der badener Kreises aus der Geschichte Mari's des Großen, den Zeichnungen zum Todtenzahn und andern eigenartigen Schöpfungen seiner letzten Per-

riede, wo die ganze charakteristische Eigenbümmlichkeit seiner hervorragenden Begabung zum vollen Durchbruch gelangt war, können wir Kretzel in vielen Blättern werden und reifen leben und müssen sein unablässiges Streben, sein vielseitiges Wissen und die ächt deutsche Männlichkeit seines Wesens anerkennen und bewundern. Es ist wirklich nicht genug zu besagen, daß ein so fetter Genius auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit in die Nacht des Wahnsinns verfallen und die Vollendung seines Hauptwerks, der Wandbilder in Aachen, fremden Händen überlassen mußte! Die hier ausgeschickten Kompositionen bringen mehrere Szenen aus dem alten und neuen Testament und aus der Geschichte des heiligen Benjamin, die Kretzel bekanntlich auch zu einigen Leibern den Stoff bot. Die meisten Entwürfe sind aus der Geschichte der deutschen Kaiser: Kaiser Wenzel erfindet das Reichthum, Rudolf von Dabburg empfängt vor Babel die Nachricht seiner Ermordung zum Kaiser, Abol von Nassau wird bei Göllheim erschlagen, Karl der Große auf der Jagd, Heinrich IV. im Satz, und viele andere mehr oder minder bekannte Gegenstände leben wir in höchst charakteristischer Weise dargestellt. Daran schließen sich Karl Martell in der Schlacht bei Tours, das Pferd Gustav Adolfs in der Schlacht bei Wilsen, Anselm von Winkfried, das Ohebe der Schreyer vor der Schlacht bei Zempach und andere verwandte Begebenheiten. Eine sehr vereinzelte Stellung nimmt eine Scene aus den Freuden des Aristophanes ein, da die Welt der alten Griechen und Römer für Kretzel sonst wenig Anziehungskraft gehabt zu haben scheint. Ein strenger und etwas herber Stil eignet sich ja auch nicht zu Darstellungen, bei denen wir stets an die Formenschnörkel der Antike denken würden! Unter den Entwürfen zu den Aachener Fresken befinden sich auch zwei, die dort nicht zur Ausführung gelangt sind, wahrscheinlich aus Mangel an Raum, da wir es bei der Treue dieser beiden umfangreichen Kompositionen sonst nicht recht begreifen könnten. Die eine zeigt Karl den Großen auf dem Konzil zu Frankfurt a. M. und die andere die Gesandtschaft Harun al Raschid's, die dem mächtigen Frankenthrone kostbare Geschenke überreicht. Eine Menge sehr charakteristischer Figuren finden wir hier in den verschiedenartigen Gruppen, und es wäre sehr zu wünschen, die beiden interessantesten Zeichnungen wenigstens durch entsprechende Beweisthätigkeiten allgemein bekannt gemacht zu sehen. Auch der Studienkopf zu dem letzten Blatt auf dem Blatte „Die III. öffnet die Brust Karls“, in matter und milchweisser Weise auf Leinwand angeführt, ist unter den ausgeschickten Blättern, die noch so viel der Begebenheiten enthalten, das wir es uns leider verlagern müssen, hier näher darauf einzugehen, weil wir sonst der übrigen Zeichnungen in den Ausstellungsräumen diesmal kaum noch gedenken könnten. Und da gibt es doch noch Einiges, was wir flüchtig erwähnen möchten. Aus Brüssel hat Emile Wauters fünf sehr verschiedenartige Bilder eingelebt, die von einer seltenen Beherrschung der Technik und sorgfältigen Begabung zeugen. Ein Motiv aus Rairo, das Begräbnis eines Wöndchens und drei sehr individualisirte Studentenköpfe boten auf mannigfache Weise Gelegenheit, die geistreiche Auffassung und Behandlung dieses hier

bisher noch unbekanntem Künstler zur Anerkennung zu bringen. — Eine große Landschaft von G. Ober zeichnete sich ebenfalls vortheilhaft aus, und ein Damenporträt von Müller von Bonn war schön modellirt und gezeichnet, leider aber etwas schwächlich in der Farbe. Sehr ansprechend wirkten zwei Skulpturen von Georg Renmann, einem Schüler Wittig's. Die eine, eine Frau darstellend, die ihr krankes Kind durch einen Lebrant hält, haben wir schon früher lobend erwähnt; die andere aber, eine Pflanze von reizend jungfräulichem Aussehen, ist noch ungleich gelungener und verdient sowohl in der arten reich empfundenen Auffassung wie in der geschickten und reichlich benutzten Ausführung den wärmsten Beifall. Es wäre recht zu wünschen, daß der talentvolle Künstler Gelegenheit fände, das hübsche Werk in Marmor auszuführen. In der Ausstellung von G. Schulte beachtete sich von Gautier ein neues Bild, welches „Der Herr Ananias“ betitelt war. Es enthält nur eine Figur in großer landschaftlicher Umgebung und gehörte unserem Darstellenden nach zu den minder bedeutenden Schöpfungen des trefflichen Meisters. Dagegen erfüllen uns zwei kleine Marinen von Andreas Achenbach wieder mit aufregender Bewunderung. Die Wirkung in denselben war von getrabter abergläubiger Naturwahrheit. Ein Damenporträt von H. Wilschbründ jun. zeigte von hübschem Talent. H. Vöble und H. Steinide brachten lebenswerte große Landschaften zur Anschauung, denen sich Tjarda van Starckenborch erfolgreich anschloß; und von den Genrebildern sind noch drei kleinere Werke von A. Sieger rühmend hervorzuheben, die sich durch feine Durchführung und gute Charakteristik auszeichnen. Das größte derselben wurde noch durch ein interessantes Kirchen-Interieur wesentlich gehoben.

Vermischte Nachrichten.

1. Professor August Wittig in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für die Säulenhalle des alten Museums in Berlin das Standbild von Remus Caracens in Marmor auszuführen. Er hat gegenwärtig die Skizze dazu vollendet, die durchaus gelungen erscheint. Caracens hat den Mantel malerisch über die Schulter geworfen, wodurch das wenig fleischige Gefäß seiner Zeit in geschickter Weise der künstlerischen Behandlung zugänglich gemacht wird. Die rechte Hand hält den Stab und die ganze Haltung, sowie der lebendige Ausdruck des Kopfes verräth, daß er über einen Entwurf nachdenkt. Die Linke hält eine Tafel, die auf einem antiken Lorio ruht, wodurch in geistreicher Weise angedeutet wird, wie Caracens sich in seiner ganzen Richtung auf die antike Kunst bündete, die er wieder recht zu Ehren brachte. Auf der Tafel sehen wir seine herrliche Komposition, die Geburt des Lichtes“ angedeutet. Die Figur ruht auf dem rechten Knie, während das linke leicht vorgestreckt ist. Anselmen, Strümpfe und Schuhe lassen die Formen zur vollen Geltung kommen. Der Kopf ist bei sprechender Aehnlichkeit höchst ideal angefaßt, und überhaupt haben wir in der ganzen Statue den klassischen Geist anzuerkennen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Drei Berliner Kunst-Auktionen.

Im Auktions-Verale von H. Vepke kamen im Februar drei Sammlungen zur Versteigerung, deren jede ein besonderes Interesse erweckte. Die erste, am 9. Februar, brachte Felgenmilde alter Meister aus dem Nachlasse des Vanquiers Hofmann in Celle. Wenn wir uns auch nicht von den berühmten Namen, welche einzelne Bilder trugen, beirren lassen, da der Auktionator oft die Versteigerung mit der Verpflückung übernimmt, die Bilder unter dem Namen zu registriren, den sie beim früheren

Besitzer getragen haben, so fanden wir doch manches Nennenswerthe, und die gezahlten Preise für die besseren Bilder beweisen, daß die Kunstsammler mit gutem Auge wählten. Wir stellen hier einzelne Preise zusammen:

Louis de Babber, Landschaft	fl. 130
A. Breonino, Kniebild eines Ritters	„ 201
Corn. van Hartem, das jüngste Gericht	„ 127
Schute des Tizian, ruhende Venus	„ 301
Bonifazio, h. Familie	„ 215
H. de Largilliere, Jakob II. mit Gemahlin	„ 600
Knisbael, Landschaft	„ 570
J. Moncheton, italienische Landschaft	„ 185

Palamedes, Dame am Klavier	Mt. 300
J. Breugel, Blumenbouquet	" 245
Wittrötter, Landschaft	" 205
Söhne des Rembrandt, Landschaft	" 164
Rubens, General Spinola	" 607
Tb. Schröder, Base mit Blumen	" 380
Kuisbael, Bauerngehst	" 605
Dav. Teniers, Landschaft	" 599
Pancrct, zwei Damen	" 236
E. Reijser, vornehme Dame	" 761
v. d. Meer, Holländische Stadt	" 270
G. Cocters, Zwei Blumenstücke	" 400
B. Denner, Porträt	" 206
H. Roos, Viehstück	" 240

Die meiste Aufmerksamkeit zog No. 22 des Katalogs auf sich, eine stehende Leda, zu welcher der Schwan den schlanken Hals emporrichtet. Als Künstler wurde Leonardo da Vinci genannt; als von diesem Meister gemalt soll das Bild früher in der Sammlung Kainig gegolten haben. In einem schriftlichen Zeugniß, welches dem Bilde beilag, sagt Waagen, daß unter den Bildern dieses Inhaltes, wenn es sich darum handelt, der von Lemazzo erwähnten Leda des Leonardo nachzuforschen, nur diejenigen in Erwägung kommen, „welche die Leda aufrechtstehend und mit beiden Händen den Hals des Schwanes umfassend darstellen.“ — Eine ähnliche Leda befand sich einst in der Galerie Orleans (gest. von Goussé im Galerie-Werk); diese kommt aber hier nicht in Betracht. Unserem Bilde nahe verwandt ist eine Zeichnung im Besitz des englischen Könighauscs, im Prachtwerk von Chamberlaine facsimilirt, wo sie aber unbegreiflicher Weise dem Raffael zugeschrieben wird. Ein ähnliches Bild, angeblich Original, besaß der kaiserliche Vercur, der es auch in seiner bekannten glänzenden Manier geschnitten hat. Doch unterscheidet sich dieses in Neben Sachen von unserem Bilde, welches vier Füße enthält, während auf jenem nur zwei vollkommen; auf dem Bilde bei Vercur ist der Schwan bekränzt, hier nicht; auch der landschaftliche Hintergrund ist verschieden. Waagen kannte noch zwei ähnliche Bilder im englischen Privatbesitz, doch hält er keines für das Original. Auch auf der Pariser Ausstellung zum Besten der Elsäßer sah man eine dem Leonardo zugeschriebene Leda. Auf unserem Bilde erklärt er die Landschaft (und mit Recht) für das Werk eines Holländers; schließlich faßt er sein Urtheil in den Worten zusammen: „Ich

bin geneigt zu der Annahme, daß wir in diesem Bilde die von Komazzo erwähnte Leda des Leonardo da Vinci besitzen.“ Die Komposition ist unstreitig von dem genannten Meister, der Oberkörper trefflich im warmen Ton erhalten. Das Bild wurde mit 2431 Mt. bezahlt.

Die zweite Auktion am 15. Febr. brachte Kupferstiche zur Verfeigerung. Der Katalog (725 Nrn.) enthielt zwar keine Meisterwerke ersten Ranges und keine großen Seltenheiten, doch war manches Gute dabei, z. B. schöne Blätter von E. Mandel, Eichens, Stiche nach Kaufbach u. Eine Perle, die auch unter den schönsten Sachen die Ansuertbarkeit des Kunstfreundes auf sich hätte ziehen müssen, war ein herrliches Exemplar des Dürer'schen Werkes „von der menschlichen Proportion“ 1528, auf Papier mit der Kaiserkrone in gepreßtem alten Lederband, vortreflich erhalten. Es erzielte den Preis von 84 Mt.

Die dritte Auktion am 25. Febr. brachte Antiquitäten, schöne deutsche und französische Porzellane und eine reiche auserlesene Sammlung von Bronzen, unter welchen mehrere große Figuren und Gruppen. Das launlustige Publikum war sehr animirt und es wurden hohe Preise gezahlt. *

Einige der hervorragendsten mögen hier ihren Platz finden:

Zwei chinesische Porzellanvasen	Mt. 150
Eine französische Porzellanvase	" 145
Zwei bezugliche	" 2100
Eine Schwarz-Schale	" 230
Zwei bezugliche	" 414
Base aus rothem Marmor	" 520
Eine Kaminarnitur	" 1010
Bronce-Pendule (Nocecco) von F. Erret	" 289
Bezugliche von Lemaitre	" 545
Eine Pendul-Uhr von Fr. Duval	" 501
Eine hängende Bronce-Pendule	" 580
Eine bezugliche von J. V. Bailion	" 940
Zwei Mädchen (vor und nach dem Bade, Bronce) jedes	" 500
Zwei tanzende Bacchantinnen, Bronce	" 711
Drei Figuren vor dem Fuchsbau, Bronce von Rome	" 120
Eine Lafoon-Gruppe, Bronce	" 1055
Bom Alter getragene Hebe, ebenso	" 892
Eigender Gladiator, ebenso	" 450
Kindergruppe, ebenso	" 700

J. E. W.

Zeitschriften.

The Academy, No. 148.

Exhibition of books of the arts, von Ph. Bury. — The studios, von E. F. S. Patilloon. III. — Art sales.

L'art, No. 3—10.

La gravure en médailles pendant la renaissance française, von R. Ménard. — Gavarni, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Les Baptilte Isabey, von A. Genevay. Schluss. — Les fouilles de Pompéi et le musée de Naples, von L. Ménard. (Fort. u. Schluss. Mit Abbild.) — M. Auguste Lançon, von P. Lerol. Mit Abbild. — L'oeuvre de la Marg. de Pompadour, von E. Véro. Mit Abbild. — Du classement des oeuvres d'art dans le musée, von E. Péron. — L'archite-

ture chez les peuplades indigènes du Mexique, von A. Balzac. Mit Abbild. — L'academie de France à Rome, von J. J. Guiffroy. — Hogarth, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Pigalle et la statue de Voltaire, von G. Desnoireslerrcs. — Les douze mois de Lebrun, von A. Plat. (Mit Abbild.) — Hector Berlioz, von Ch. Vimeval. — Jean Franc. Millet, von Ch. Vriarte. (Mit Abbild.) — M. Charles-Arnaud Signol, von J. Raymond. — Le pensionnaire de l'academie de France à Rome, antefrets et aujourd'hui, von J. J. Guiffroy. — Le trésor impérial de Moscou, von P. Rioux-Maillois. (Mit Abbild.) — Nicolas-Toussaint Charlet, von E. Véro. (Mit Abbild.) — L'ébène de prince Paul Gallatin, von F. Hé. (Mit Abbild.) — M. Gallichon, von P. Lerol. (Mit Abbild.) — Louis Bontanger, von A. de la Fizellière. (Mit Abbild.) —

Catalogue d'A. Watteau, von E. de Goncourt. — 10 Kunstbeilagen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2. Buntglaserle Thonwaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum, X. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-arts. März.

Emile Gallienon, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Le trésoir impérial de Vienne, von Clém. de Ris. (Mit Abbild.) — Charles Gleyre, von F. Mantz. I. (Mit Abbild.) — De la forme des vases, von Ch. Blanc. I. (Mit Abbild.) — Portant, von W. Föl. (Mit Abbild.) — La salle de la renaissance à l'exposition historique du costume, von L. Lechevallier. Obeignard. (Mit Abbild.) — Histoire de la caricature par Champfleury. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. März.

Studies and sketches by S. Edwin Landseer. (Mit Abbild.) — The works of Fred. D. Hardy, von J. Daiforne. — Early engravings in the Royal Gallery at Florence, von F. B. Segaler. (Forts.) — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Curtis. (Forts. Mit Abbild.) — Art under the seas, von L. J. Jewitt. (Forts. Mit Abbild.) — Exhibition of works of old masters at the Royal Academy. — The Dudley water-colour exhibition. — Obituary: Baron Gust. Wappers; M. Fortuny; Ch. Hees; A. E. Rousseau. — 3 Kunstbeilagen.

Kunst und Gewerbe. No. 13.

Ueber unsere moderne Wandbekleidung, die Tapete.

Im neuen Reich. No. 11.

Rottmann's Arkadenfresken, von Ant. Springer.

Inzerate.

Soeben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Erste Serie (5 Hefte).

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

VON

A. W. Cordes und E. Giesenberg.

1. Heft. Preis 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8—9 Hefte.

Leipzig, im März 1875.

E. A. Seemann.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von Römmler & Jonas, mit illustriertem Text von **Hermann Hettner.**

gr. Fol. In Mappe 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verzeichniss der Lichtdrucke.

- | | |
|---|---|
| <p>I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schloßbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1722.</p> <p>II. Grundriß des Zwingers.</p> <p>III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons.</p> <p>IV. Arkadenhalle des westl. Mittelpavillons.</p> <p>V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons.</p> <p>VI. Übergang zum nordwestlichen Eckpavillon.</p> <p>VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nach anstossendem Diana- oder Nymphenbade.</p> | <p>VIII. Diana- oder Nymphenbad.</p> <p>IX. Grottenaal im südwestlichen Eckpavillon.</p> <p>X. Cascade an der Südseite.</p> <p>XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons.</p> <p>XII. Der sog. mathematische Salon im Übergang zum südwestlichen Eckpavillon.</p> <p>XIII. Hauptportal.</p> <p>XIV. Perspektivische Ansicht der Südseite.</p> <p>XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons.</p> <p>XVI. Perspektivische Ansicht der Westseite.</p> |
|---|---|

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduktion bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Das sechste Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird erst am 25. d. M. zur Ausgabe gelangen.

Dieszu eine Beilage von Gebrüder Mielert in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Der heutigen Nummer liegt ein Bezeichnung von Gypsstudien für Künstler und für den Zeichenunterricht bei aus der Gypsabgüsse der *Statue Michel*, Berlin. (49)

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke

ITALIENS

VON

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

VON

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

5^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde. geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Beiträge

Von Dr. G. v. Edikow
(Wien, Lereplannngasse
25) et. an die Verlagsb.
(Leipzig, Kralupstr. 3),
zu richten.

26. März



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeitzeile
werden von jeder Zeile
mit Anstufung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark jeweils im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Feinbühlern.

Inhalt: Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie und die Sammlung Suermondt. — Ein neues Bild von Adolf Menzel. — Zur Universitätsfeier der Stadt Kopenhagen. — D. Franken D.L.: L'oeuvre de W. Jacobsson Dölg. Die Belgiqua des 14. und 15. Jahrhunderts im Verzeichnisse des Museums. — J. G. Balian 1. — Zeitschriften der Wiener Akademie. — Germania's Kunstausstellung in Düsseldorf. — Sitzung der archäologischen Gesellschaft in Berlin. — Kautzen's Fortsetz. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Briefkasten. — Kataloge. — Correspondenz. — Inserate.

Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie und die Sammlung Suermondt.

Die Suermondt'sche Sammlung ist gegenwärtig fast ihrem ganzen Umfange nach in einer Separatausstellung dem Publikum zugänglich gemacht worden. Nur etwa 25 Gemälde geringeren Wertes sind aus Raumangel zurückgelassen. Dafür ist eine große Auswahl von Handzeichnungen zum Theil unter Glas und Rahmen gleichfalls zur Ausstellung gelangt. Es liegt in der Absicht der Direktion, eine Anzahl von Handzeichnungen, namentlich solche, die, sei es als Vorstudie oder als Entwurf, in Beziehung zu einem Gemälde stehen, der Galerie einzuverleihen. Der Vortheil dieser Neuernung liegt auf der Hand. Es wäre überhaupt dieser Punkt bei Neubildung von Galerien ernstlich in Erwägung zu ziehen. Die Handzeichnung steht jedenfalls in näherer Beziehung zum Gemälde als zum Kupferstich, sofern sie nicht ein Entwurf zu einem solchen ist, und man würde deshalb mit größerem Rechte die Handzeichnungen mit den Gemäldegalerien in Verbindung bringen als, wie es jetzt der Brauch ist, mit den Kupferstichkabinetten.

Die neu erworbenen Gemälde und Handzeichnungen sind in dem Oberlichtsaale und in den ersten drei Kabinetten des östlichen Flügels der Berliner Galerie ausgestellt. Diese Ausstellung bot zugleich der Direktion die erwünschte Gelegenheit, einige der im Vorschlag begriffenen und einen Umbau der Gemäldegalerie bedingenden Reformen versuchsweise in's Werk zu setzen. Die drei Kabinette sind probeweise auf Grund langjähriger Beobachtungen und Erfahrungen umgebaut worden, und jeder

vorurtheilsfreie Beurtheiler muß bekennen, daß dieser Versuch in jeder Hinsicht geglückt ist. Es wird selbstverständlich nicht an Leuten fehlen, die über Verbesserung gegen die Mängel Schinckel's klagen werden. Aber die zwingende Gewalt der Thatsachen weist jeden Vorwurf zurück, der etwa gegen das Vorgehen der Direktion erhoben werden kann.

Es steht zunächst fest, daß diejenigen Gemälde, welche an der dem Fenster jedes Zimmers gegenüberliegenden Wand hängen, unter feiner Beleuchtung betrachtet werden können. Bei hellem Sonnenschein ist das Licht zu grell, und es entsehen breite Reflexe, bei trüber Witterung ist so gut wie gar nichts zu sehen. Die Räume sind zu tief, um von dem Fenster aus beleuchtet werden zu können. Man hat nun, um diesem Uebelstande abzuhelfen, eine neue Hinterwand eingezogen, welche dem Fenster um ein beträchtliches Stück näher gerückt ist. Ferner sind die Räume niedriger und schmaler und der Grundriß des Zimmers, welcher bisher die Gestalt eines Rechtecks hatte, trapezförmig geworden. Durch diese Form wird das einfallende Licht in seiner Wirkung konzentriert. Die dadurch erzielte Beleuchtung ist äußerst günstig und in jeder Hinsicht ausreichend. Die Fenster selbst sind unverändert geblieben. Zwischen der neuen und der alten Hinterwand ist durch den Umbau ein dunkler Gang entstanden, über dessen Verwerthung man bis jetzt noch nicht schlüssig geworden ist. Wahrscheinlich wird man ihn durch Oberlicht erhellen und die eine Wand desselben noch zur Placirung von Gemälden verwenden.

Selbstverständlich sollen nicht alle Kompartimente in kleine Kabinette umgewandelt werden. „Für jede

irgend bedeutende Gemäldegalerie, so heißt es im Vorwort des ausgegebenen Katalogs, sind neben solchen Kabinetten auch große saalartige Räume, wie endlich einige zwischen jenen Geföggen vermittelnde Abtheilungen, notwendige Bedingung. Nicht bloß wegen des verschiedenen Formates der Bilder, die je ihrem Umfange nach einen verschiedenen Standpunkt des Beschauers, seine größere oder geringere Entfernung voraussetzen; sondern es ist zugleich der innere Charakter der monumentalen und historischen, sowie der Kabinetts- und Genre-malerei, der Form und Größe der betreffenden Räume mitbestimmen soll.“ Der neue Bauplan ist nach diesen Grundfögen entworfen. Für die Genre- und Kabinettsstücke der Suermondt'schen Sammlung lassen sich keinesfalls bessere Räumlichkeiten denken als die neuen Kabinete, deren Ausstattung beghaglich und deren allgemeiner Eindruck äußerst anheimelnd ist.

Da durch die neue Einrichtung Raum verloren geht und überdies der neue Zuwachs untergebracht werden muß, ist eine Aussonderung von Gemälden geringeren Werthes geboten. Doch wird sich diese Ausschcheidung hauptsächlich auf die Gemälde der italienischen Nachblüthe, der Akademiker u. dgl. beschränken. Es ist gewiß richtig, daß ein Zuviel aus diesen Epochen erstickend und abstumpfend wirkt, und daß die Gesamtwirkung einer Galerie durch Ausschcheidung derartiger Bilder nur gewinnen kann.

Für die Gemälde und Handzeichnungen der Suermondt'schen Sammlung ist von den Herren Dr. Meyer und Vode ein ausführlicher Katalog nach den vom ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß angenommenen Grundfögen verfaßt worden, welcher zugleich als Probe für den neuen Katalog der ganzen Galerie dienen soll. Der Katalog darf als durchaus musterhaft bezeichnet werden. Jeder Schule ist eine ausführliche Charakteristik, jedem Meister eine bei aller Knappheit erschöpfende Biographie und eine besondere Charakteristik seiner Malweise vorausgeschickt. Nicht bloß die neuesten Forschungen, auch manche bisher unbekante Notizen sind vertwertet. Einige Gebiete der Kunstgeschichte findet man ganz neu, andere — in deutscher Sprache wenigstens — zum ersten Male und mit Glück bearbeitet. Ich begnüge mich, einzelne Bilder namenthaft zu machen, welche im Kataloge neue Benennungen erfahren haben. Es sind im Ganzen etwa dreißig.

Die kleine, dem Jan van Eyck zugeschriebene Madonna in der Kirche wird als eine gleichzeitige Schularbeit bezeichnet, während die von Vetho als ein Werk des Hubert van Eyck in der Zeitschrift publicirte Madonna im Garten, die leider durch Fugen und Retouchiren gelitten hat., für ein Bild des Jan van Eyck erklärt worden ist. Der heil. Hieronymus in der Zelle ist dem

Quentin Massys*), zurückgegeben worden. Das Selbstporträt Dürer's ist, wie Meyer vermutet, von der Hand eines holländischen Malers. Das lustige Trio des Frans Hals wird für eine Arbeit des Dirk Hals erklärt. Von den Rembrandt's hat man nur den Rabbiner dem Meister gelassen. Die Ruhe auf der Flucht soll von Govaert Hindt, die Landschaft mit Ruth und Boas von Arent de Gelder, die Flachlandschaft von Hercules Seghers herrühren. Der heil. Hieronymus in der Grotte endlich wird für eine alte Kopie gehalten. Von den sieben Bildern des Brouwer ist eines dem J. v. Craesbeek zugeschrieben, drei andere als unächt bezeichnet worden. Ebenso ist der angebliche St. Jageritter des Velasquez dem Meister abgesprochen worden. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß dieses Porträt von Sussermans, der bekanntlich lange Zeit in Florenz thätig war, herrührt.

Alle Künstlerinschriften, Jahreszahlen und die hauptsächlichsten Monogramme sind in treuen Facsimiles im Kataloge wiedergegeben.

Berlin, Mitte März.

A. R.

Ein neues Bild von Adolf Menzel.

Drei Jahre lang hat der Meister an seiner „Eyklopie“ gearbeitet — so darf ich wohl kurz und bündig das Werk nennen, wenn dessen Stoff auch der weiten Weltthat des modernen Lebens entnommen ist. Wie den ruhigen Cyplopen des Aetna nichts Ideales anhaftet noch angebicdet werden kann, so wird man auch den Arbeitern des Eisenwalzwerkes, in das uns Menzel eingeföhrt, schwerlich etwas von der „Weiche der Arbeit“ ansehen, noch sie für Verkünder des Evangeliums der Arbeit halten. Es ist eben die ungeschminte Wahrheit, welche uns Menzel vorführt, gleich frei von moderner Pfraseologie wie von brutalen Realismus, der sich dem Beschauer aufdrängt und nur um seiner selbst willen sich breit macht. Aber die Vorzüge Menzel's wollen auch nicht mühevoll aufgesucht sein. Klar und schlicht liegt Alles offen vor dem Auge des Beschauers. Man vergißt, daß man das Werk eines modernen Meisters vor sich hat. Man glaubt, im Ton, in der Lichtwirkung die Hand eines alten niederländischen Meisters zu erkennen, und nicht wenige giebt es, die den Namen Menzel's neben dem eines Rembrandt nannten. Ich will nicht mit ihnen rechten. Steht doch soviel fest, daß Menzel's neuestes Bild einen der ersten Klüge unter den Schöpfungen der zeitgenössischen Kunst

*) Man würde übrigens gut thun, diesen Namen consequent Metz's zu schreiben, wie ihn der Meister selbst auf seinem Hauptwerke in der Peterkirche zu Wien geschrieben hat.

beanspruchen darf, um nicht zu sagen, daß ihm der erste gebührt.

Nur wer über eine tiefe Kenntniß des Hüttenwesens verfügt, ist im Stande, dem Leser eine anschauliche Beschreibung des Bildes zu bieten. Ich entnehme deshalb der Berliner „Kost“ eine Schilderung, welche der Feder eines Mannes entstammt, der als ehemaliger Fachmann in die Geheimnisse des Prodningswerkes eingeweiht ist und zugleich als ausgezeichneter Meister seiner Kunst die Berechtigung hat, über Werke der Malerei zu urtheilen. „Wir stehen in einem großen Eisenwalzwerk, es ist ein Werk neuer Konstruktion; alle Wände bleich, zum Theile verschiebbar und in die Höhe gehoben, gestatten sie dem kalten Tageslicht durch die dadurch allseitig entstehenden Oeffnungen ungehindert Eintritt, um in materischem Kampfe, theils mit der von Rauch und Dampf erfüllten Atmosphäre des Raumes, theils mit der glühenden Beleuchtung, welche die Defen und das verarbeitete Metall ausstrahlen, eine Fülle von Beleuchtungseffekten zu bilden, wie sie in solcher Menge, solcher Verschiedenheit und namentlich in solcher Vollendung bisher künstlerisch noch niemals bewältigt worden sind. — Wir stehen an der ersten Walze eines Walzenstranges, welche die Luppe, das glühende Eisenstück, das dem riesigen Dampfhammer, den wir hinter den Walzen finden, empfängt. Der Verschwindungspunkt liegt ziemlich in der Mitte des Bildes, wir sehen an der Reihe der Walzen und ihren Bedienungsmannschaften entlang bis in den Raum, dessen leuchtender Dampf uns die Lage der Puddel- und Schweißöfen angiebt. Rechts im Hintergrunde steht der Motor des Werkes, die große Dampfmaschine, deren riesiges Schwungrad wir sausen zu hören glauben. Der ganze obere Theil des Bildes wird durch eine dem Laien vielleicht wirr erscheinende Menge von Wellen, Rädern, Seilscheiben, Treibriemen und Zugstangen zur Fortpflanzung der Bewegungen erfüllt welche mit erstaunlicher Nützlichkeit angeordnet sind. . . Der Haupttheil des Bildes, in welchem das eigentliche Leben desselben gipfelt, ist die Umgebung der großen Luppenwalze. Die weißglühende Luppe ist durch die erste Oeffnung der Walze gegangen und wird nun von den Arbeitern mit großen Zangen empfangen, um durch die nächste Oeffnung der Walzen zurückzugehen. . . Die vorderen Arbeiter haben die mehrere Centner schwere Eisenmasse mit ihren Zangen zu empfangen und mit höchster Kraftanstrengung beim Walzendurchgange zu unterstützen; während die hinter der Maschine befindlichen Leute dem Walzstück die Richtung geben. Nicht vor der Walze fährt ein Arbeiter ein halb im Erhalten begriffenes Walzstück auf einem zweirädrigen Karren. Es ist nahe am Schichtwechsel; denn einzelne Arbeiter sind bereits dabei, die nothdürftigsten Reinigungsversuche vorzunehmen; dort waschen sich welche, der eine feist

Kopf und Haare, er hat es nöthig; ein anderer ist be reits bis zum Wechseln des Hemdes gelangt. Ganz im Vordergrund, bedeckt von dem Walzenfußbleche, im Hellbunzel, sitzt eine Gruppe Arbeiter, welche eine Mahlzeit verzehren.“ —

Der moderne Künstler darf sich nicht mit vornehmer Nachlässigkeit über Kennerlichkeiten hinwegsetzen. Man verlangt heute in der Darstellung der Erscheinungen und der Dinge eine „archäologische“ Treue. Ein Rembrandt, der Römer und Juden im türkischen Phantasiestium darstellte, wäre heutzutage unmöglich. Aber so verwehnt man auch in dieser Beziehung sein mag, Menzel hat in der Wiedergabe der technischen Details selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen. Das scharfe Auge des Künstlers erpähete jeden Griff der Arbeiter, jede Bewegung der Maschine, jede einzelne Funktion, die das Glied einer Kette von Funktionen bildet, welche zum Gelingen des Ganzen nöthig sind, so daß selbst der Fachmann durch die Präzision in der Wiedergabe der Vorgänge in Erstaunen versetzt wird. Weder eine Fülle von Beobachtungen setzt das Alles voraus! Gewisse Körperteile haben durch anstrengende Arbeit oder durch lange Gewöhnung eine besonders charakteristische Gestalt angenommen; gewisse Muskeln, und nur diese, kommen bei gewissen Funktionen in Thätigkeit, nichts ist dem scharfen Auge des Künstlers entgangen, nicht die geringste Kleinigkeit, deren etwaiges Nichtvorhandensein auch dem geläufigsten Auge nicht auffallen würde.

Man hat an manden Bildern Menzels, so besonders an dem Krönungsbilde, die Farbe getadelt. So hat man z. B. dem letzteren den allzu bräunlichen Ton zum Vorwurf gemacht. Das können — nebenbei bemerkt — nur diejenigen aussprechen, die dem Vorgange selbst nicht beigewohnt haben. Von Augenzeugen wird an dem großen Gemälde in erster Linie die Wahrheit des Tons gerühmt. Dasselbe Lob, in verstärktem Maße, muß dem neuen Bilde gezollt werden. Wie spielend hat der Meister die größten Schwierigkeiten überwunden, die der Kampf des eindringenden kalten Tageslichtes mit dem glühenden Roth der Feueröfen und Eisennassen verursacht. Hier liegt auch der einzige Grund zu einem Vorwurf, den man gegen Menzel erheben könnte. Es ist wahr, die glühende Luppe im Centrum des Bildes leuchtet im Verhältniß zum Tageslichte nicht genug. Aber dieser Vorwurf trifft nicht den Künstler, sondern die Kunst. Hier war eine unübersteigbare Grenze gezogen. „Der Künstler sah sich gezwungen, so sagt treffend der oben angeführte Gewährsmann, entweder die Lichtquellen in beliebiger Weise zu verdecken oder sich mit dem eben Erreichbaren genügen zu lassen. Die Dedung der Lichtquellen, der Luppen und glühenden Schienen war ohne ein Aufgeben aller der hochwichtigen und interessanten Erscheinungen, um welche es sich ja

eigentlich bei dem ganzen Bilde handelt, unmöglich; wie hätte man die Bewegung der Arbeiter, die Verrichtung der Arbeit darstellen sollen, ohne das Object der Arbeit selbst zu zeigen? Jeder derartige Versuch hätte daher nur übrig zu schaffen, was die beschränkten künstlerischen Mittel zugeben, und dem Verstande der Beschauer ein wenig Nachdenken zuzumuthen."

Das im Auftrage des Herrn v. Liebermann gemalte Bild hat seinen Platz in der schönen Galerie dieses feinsinnigen Kunstfreundes gefunden. Dort hängt es unter Perlen der modernen Malerei, neben Meisterwerken eines Knaus, Richter, Achenbach, Geert, Bantier u. a.

Fast zu gleicher Zeit ist die photographische Reproduktion einer Menzel'schen Zeichnung erschienen, welche eine Scène bei dem Minister v. Schlei n i g im Juni vorigen Jahres darstellt. In der Mitte des Bildes steht der Kronprinz, in lebhafter Unterhaltung mit der Dame des Hauses, einer noch jugendlichen, eigenthümlich reizvollen Schönheit, begriffen. Hinter ihrem Stuhle steht Herr v. Angeli, der sich zu der Dame herabbeugt. Man sollte kaum glauben, daß dem scharfen Charakteristiker ein so feines, beinahe zartes Profil gelingen konnte, wie es dem Wiener Maler eigen ist. Neben Angeli, ganz im Vordergrund, steht die imposante, charaktervolle Gestalt des bekannten Physikers Helmholtz. Im Hintergrund ist die markige Erscheinung des Grafen Pourtales sichtbar, in wenigen Zügen mit so spannter Aehnlichkeit wiedergegeben, daß die flüchtige Zeichnung dem Vergleich mit dem Angeli'schen Porträt des Grafen nicht zu scheuen braucht. Von rechts her naht Herr v. Werner, gleichfalls ein treues Abbild der Persönlichkeit. Leider ist die Gestalt des Kronprinzen zu kurz und zu gedrungen, so daß gerade der Mittelpunkt des Bildes — aber auch nur dieser — der Wahrheit nicht entspricht.

A. R.

Zur Universitätsfeier der Stadt Leyden.

In diesen Blättern ist noch nicht des großen Festes gedacht worden, zu dessen Feier vor einigen Wochen sich die vorzüglichsten Gelehrten von ganz Europa eingefunden hatten, des dreihundertjährigen Jubiläums der ehrwürdigen Universität zu Leyden. Manchem Theilnehmer an dieser schönen Festfeier mag der Gedanke im Sinne gelegen haben, daß die denkwürdigen Tage eigentlich nicht so vorüber rauschen sollten, ohne eine bleibende Spur zu hinterlassen, und er wird freudig überrascht sein durch die Mittheilung, daß ähnliche Gedanken auch die leitenden Kreise der Universität gehegt und daß sie beschloffen haben, durch den Neubau eines Universitätsgebäudes das Andenken an dieses Jubeljahr beim ganzen Volke der Niederlande wach zu halten.

Leyden besitzt noch eine beträchtliche Anzahl von Wandmalereien, auf welche die Stadt stolz sein darf, darunter die S. Peterskirche und das herrliche Rathhaus, eines der schönsten Bauwerke der Renaissance in Holland; die alte Universität, ehemals, wenn wir nicht irren, ein Franziskanerkloster, schließt sich in ihrer Architektur harmonisch den übrigen Denkmälern aus Leyden's Vergangenheit an. Man theilte uns mit, daß neue Universitätsgebäude solle in dem reichen niederländischen Baustil des 16. Jahrhunderts errichtet werden, ein gewiß ebenso passender wie schöner Gedanke.

In einem der Säle der Universität fanden wir nun Pläne aufgestellt, welche dem Vernehmen nach für die Ausführung bestimmt sind. Wir waren beim Anblicke derselben sehr überrascht; anstatt eines in dem angedeuteten Sinne der Stifter der neuen Universität entworfenen Gebäudes, das ja doch bestimmt ist, den Kunststimm der Einwohner der Stadt Leyden zu dokumentiren, fanden wir eine ganz formlose und systemlose Komposition ohne allen Charakter, und müssen aufrichtig beklagen, daß so viel guter Wille der Stifter und der Stadt voraussichtlich fruchtlos bleiben werden.

Der Grundriß des Gebäudes hatte die Gestalt eines liegenden römischen E; die Hauptfacade, entsprechend der langen Seite des E, bestand aus einem dreifach gegliederten Mittelbau, zwei langen Seitenflügeln und zwei Eckbauten, war demnach siebenheilig.

Das Gebäude war zwelfstöckig, die Ecken mit hohen Pavillonbädern bedekt, der Mitteltheil des Mittelbaues erhob sich noch um Stodwerkshöhe über den ganzen Bau und über ihm erhob sich ein riesiges, quadratisches, Kuppeldach, besser gesagt, Louvredach. Das übrige Gebäude war mit gewöhnlichen Satteldächern abgeschlossen. Der mittlere Theil mit dem Louvredach und Estruppenthürmchen ist ausgezeichnet durch einen riesigen Rundbogen, der an gewisse Ausstellungsgebäude in Paris erinnert; dieser, die Estruppenthürmchen, das Dach mit vier Gruppen von je drei kolossalen Dachluken an jeder Seite, endlich auf der Spitze eine enorme Minerva mit ausgestreckten Armen bilden ein ganz sonderbares Ensemble. Die zwei schmäleren, zurückstehenden Seitentheile des Mittelbaues, welcher im Ganzen vor den langen Seitenflügeln ein mächtiges Risalit bildet, stehen weder in Bezug auf ihre Bedachung (Waldmächer), noch mit ihren romanisirenden, gekuppelten Rundbogenfenstern in irgend welcher Harmonie mit dem übrigen Bau, an welchem alle möglichen Arten von Fensterformen vertreten sind; die langen Seitenflügel sind durch breite, oben mit Rundbogen überspannte Pfisene gegliedert, welche die Fenster beider Stodwerke umfassen, und zwar oben vierfach gekuppelte Rundbogenfenster, wie sie an romanischen Kreuzgängen vorkommen, unten Ecksbogenfenster, mit drei Palmetten geziert; daneben steht es

auch nicht an Fenſtern mit geradem Sturz. Der ungeheure Triumphbogen, welcher die beiden Stockwerke des Mittelbaues überſpannt, bildet in der erſten Etage eine offene Loggia; wozu dieſe eigentlich dienen ſoll, will uns bei einem Univerſitätsgebäude nicht einleuchten. Unter dieſem Bogen gelangt man in ein ungeheures Ehrenveſtibül, über welches das Louvrebach geſpannt iſt mit dem Minerventloſch auf der Spitze: wohl eine Nachahmung der Viktoriastatue über der Kuppel des Palais voor Volkswijſt in Amſterdam.

Da das Louvrebach nicht mit Glas gedeckt iſt, ſo ſoll das Licht durch die Dachluken dem Ehrenveſtibül zugeführt werden, die zwar ſo groß wie Scheuernthore ſind, aber trotzdem nur die Obermauern des Veſtibüls beleuchten können, ſo daß dieſes ſich größtentheils mit reflektirtem und ſekundärem Licht begnügen muß. Um die Zweckmäßigkeit der Eintheilung des Grundriſſes beurtheilen zu können, müſte man zuerſt das Veſtibül beleuchten können, ſo daß dieſes ſich größtentheils mit reflektirtem und ſekundärem Licht begnügen muß. Um die Zweckmäßigkeit der Eintheilung des Grundriſſes beurtheilen zu können, müſte man zuerſt das Programm des Neubaus ſtudiren; immerhin iſt es auffallend, daß $\frac{1}{3}$ des bebauten Platzes durch Gänge, Veſtibüle und Treppen eingenommen ſind, eine wohl durch nichts motivirte Verſchwendung.

Daß man in einem Lande, in welchem man ſo viel gefunden Menſchenverſtand findet, wie in Holland, in welchem man die ſchönſten architektoniſchen Vorbilder hat, die ja gerade als Muſter für den Univerſitätsneubau empfohlen worden waren, daß man in einer Stadt wie Leyden, wo man den regſten Eifer zeigte, um bei dieſer Gelegenheit ſeinen Sinn nicht bloß für Wiſſenſchaft, ſondern auch für Kunſt zu bethätigen, dem genannten Entwurf Geſchmack abgewinnen und ihn für die Ausführung beſtimmen konnte, iſt uns unverständlich. Wir hätten der Stadt Leyden gewünscht, daß ſie ſich bei dieſer Gelegenheit ein beſſeres Ehrendenkmal ſetzen würde, und den Stiftern der Univerſität können wir nur empfehlen, bei ihrem ſchönen Gedanken zu verharren, daß der Bau die Formen des prächtigen und doch ſo erſten niederländiſchen Bauſtilles des 16. Jahrhunderts zeige.

U. O.

Kunſtliteratur.

D. Franken Dz.: L'oeuvre de Willem Jacobszoon Delff. Amſterdam, C. W. van Gogh. 87 S. 5°.

Das Hervortreten kräftiger Perſönlichkeiten in dem hundertjährigen Freiheits- und Glaubenskampfe der Niederlande und die Begeiſterung des Volkes für jene Vertreter des Schwertes und der Wiſſenſchaft bewirkte auch das Aufblühen der Bildniſskunſt in Farbe und Etich. Porträtmaler wie Van Dyck beſchäftigten und erzogen ganze Stecherſchulen, andere ſetzten ſich bloß mit einzelnen Meiſtern des Etichs in innige Verbindung.

Solch letzterer Art war das künſtleriſche Verhältniß zwiſchen Mierevelt und Delff, deſſen aus 104 Blättern beſtehendes Werk nun Franken verzeichnet und beſchrieben hat. In der Einleitung ſeines Buches ſchildert er die allgemeine Zeitlage und die geiſtige Atmosphäre, unter welcher Willem Jacobszoon Delff am 15. November 1530 zu Delft geboren ward. Er ſtammt aus einer alten Künſtlerfamilie, und wir erhalten durch Franken zahlreiche ſchätzenswerthe Angaben über deren einzelne Mitglieder, ſowie auch über Mierevelt. Dieſer trat im Jahre 1618 mit Delff in Geſchäfts- und Familienverbindung, als er demſelben ſeine Tochter Gertrud zur Frau gab. Von dieſem Zeitpunkte an bis zu Delff's Tode 1638 iſt alles geſchichtlich Thatſächliche aus deſſen Leben ziemlich klar gelegt; aber gerade der künſtleriſchen Ausbildung unſeres Meiſters iſt eine zu geringe Aufmerksamkeit zugewendet. Nur in der Note zu No. 29, dem Bildniſſe Chriſtian's van der Goes, iſt nebenbei erwähnt, daß anfangs wohl Jan Wieriz, bald aber nach dieſem Hendrik Goltzius des Delff Lehrmeiſter im Kupferſtich geweſen ſein dürfte. Von einer Begründung dieſer Anſicht, von Delff's Stellung zu der Rubens-Van Dyck'schen Stecherſchule und ſeinem etwaigen Einfluſſe auf franzöſiſche Meiſter, wie Raſſen (vgl. Franken No. 28 und 32), erfahren wir gar nichts.

Der Einleitung ſchließt ſich ein chronologiſches Verzeichniß von Delff's Etichen an mit Anführung der Meiſter, nach denen dieſelben gefertigt ſind, recht zweckmäßig, um den Ueberblick über ſeine Leiſtungen und ſeine künſtleriſchen Verbindungen zu erleichtern.

Bei dem hierauf folgenden Theile wäre ein größeres Feſthalten an des alten Vartſch müßergiltiger, typiſcher Form in der Beſchreibung der einzelnen Blätter erwünſcht geweſen. Herrn Franken's Katalog kommt uns wie ein zu weites Kleid vor, ſeine Angaben ſitzen nirgends ganz feſt und laſſen noch einem Zweifel an der ſichern Beſtimmung der Plattenzuſtände Raum. Vor allem iſt hier eine leiſige Inkonſequenz in der Bedeutung der Ausdrücke „links“ und „rechts“ zu bemerken. Man vergleiche die Nummern 10 und 11, die beide entſchieden nach links in der Kupferſprache gewandt ſind, und bei No. 92 ſind die Bezeichnungen à droites und à gauche gerade umzuſetzen.

Ergänzende Zuſätze können wir zu folgenden Nummern liefern: Von No. 5 iſt in der Poſtbibliothek zu Wien ein zweiter Zuſtand mit der Adreſſe C. Caspari excudobat. Bei No. 35 iſt als erſter Zuſtand ein Abdruck ohne die Inſchrift auf der ovalen Umrahmung zu verzeichnen, wie ſich ein ſolcher in der Albertina vorfindet. Ebenſelbſt iſt auch die auf S. 52 erwähnte Wiederholung von No. 54, bedeutend kleiner als das Original (h. 0'160, br. 0'121). Die Jahreszahl 1617 bei Franken iſt offenbar ein Druckfehler für 1618.

Betreffs der Kopie von No. 55 scheint Herr Franken schiefer berichtet worden zu sein. Auf den uns bekannten Exemplaren derselben ist die Inschrift stets ganz gleichlautend mit jener auf dem Original. Von No. 91 ist in der Albertina ein interessantes Blatt, auf dessen einer Seite der beschriebene zweite Zustand, auf der andern aber ein Probedruck ohne Künstlernamen, wohl mit der Inschrift, in letzterer jedoch die Zahl der Lebensjahre (62) noch ausgelassen. Schließlich sehen wir uns genöthigt, auf einige Druckfehler aufmerksam zu machen, hinter denen bei Vergleichung der Frankenschen Beschreibung mit den Originalen etwa Plattenverschiedenheiten könnten vermutet werden. Bei No. 44 soll es im Citat der Inschrift heißen: Philosophus, bei No. 45 Reip., 86 Strickia in aeo sculpta, 91 Morvoel pinxit. Ueber die als zweifelhafte Delfs angeführten sieben Blätter können wir kein Urtheil abgeben, da uns noch keines derselben zu Gesicht kam. Ebensovienig als Herr Franken sahen auch wir je einen der auf S. 87 nach Blanc dem Will. Delfs zugeschriebenen Stiche. E. H.

Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Verlag von Sigmund Soldan in Nürnberg 1874. 1. Lieferung. 4 Seiten Text und 80 Tafeln fl. Fol.

Hr. Weigel hat in seinem großen Werke „Anfänge der Buchdruckerkunst“ an die Besitzer von Bibliotheken und Kunstsammlungen gleich seinem letzten Willen die Anforderung gerichtet, ihre Schätze durch Vervielfältigung in Bild und Schrift allgemeiner Benutzung zugänglich zu machen. Bisher wurde dieser Mahnung wenig Folge geleistet, denn unseres Wissens sind seither in Deutschland bloß die Incunabeln der Hannoverschen Bibliothek durch Bodemann reproducirt und erläutert worden. Nun ist dem gegebenen Beispiele auch das Germanische Museum in Nürnberg gefolgt, wir sind also dem Herrn Direktor Essenwein, der obiges Werk zumeist durch seine Bemühung zu Stande gebracht hat und es auch mit einer Einleitung begleitet, sehr zu Danke verpflichtet. Bei dem kurzen Bestande des Institutes liefert diese Sammlung der Holzschnitte wieder einen erfreulichen Beweis von dem daselbst rasch angewachsenen Reichthum an deutschen Kunstwerken. Mehr als diesen Beweis und den guten Willen befandet die Publication in ihrer bisherigen unferigen Gestalt allerdings nicht und wird selbst Fachleute, für die allein sie doch ihrem Wesen nach bestimmt ist, wenig befriedigen. In der Einleitung ist die Reflexion über die Ursachen der bildlichen Ausformung von Wänden und Büchern in ihrer allgemeinen Haltung unrichtig, weil die alten Holzschnittbücher im Gegenfaze zu der monumentalen Kunstübung Italiens einem eigenthümlich nordischen Seelenbedürfnis

nach Kunstgenuss im häuslichen Kreise entsprangen. Sie hatten bei ihrer Entstehung die Erbauung und die Pflege religiöser Ergebung so gut zum Zwecke, wie die Werke aus Delfs's Zeiten und Landen die Ermunterung zu freier männlicher That.

Die weitere Erklärung des Unterschiedes zwischen Holzschnitt und Kupferstich ist für Fachkreise gewiß überflüssig; auf die meisten andern einschlägigen Fragen geht Herr Essenwein leider gar nicht ein. Wir sind bei ihm überzeugt, daß seinen Altersbestimmungen eine gründliche Prüfung der einzelnen Fälle vorausging, wenn uns auch mancher Ansatz etwas gewagt erscheint. Andererseits erfahren wir jedoch nichts über die Provenienz der Stiche. Beispielsweise enthält die vorliegende erste Lieferung achtzehn Tafeln, von deren Originalen es uns nicht klar geworden ist, ob sie aus Weigel's Sammlung in das Germanische Museum übergegangen oder zweite Abdrücke derselben Platten sind. Für die Geschichte des altdeutschen Holzschnitts sind selbst derartige kleine Feststellungen nicht zu unterschätzen. Uebrigens wird die zweite Lieferung nebst weiteren vier und achtzig Tafeln einen erläuternden Text enthalten und erst dieser wird ein abschließendes Urtheil ermöglichen. An der äußeren Form der Publication wird sich jedoch nichts mehr ändern lassen; wir wissen, daß an dieser Herr Essenwein keine Schuld trägt und stehen darum nicht an zu bemerken, daß die Kermlichkeit der Ausstattung und die Uebereilung, die uns in der häufigen Uebersetzung der ursprünglichen Aufschriften entgegentritt, nicht geeignet sind, dem Unternehmen viele Freunde zu erwerben. Freilich der Thatfache, daß sich in ganz Deutschland bisher keine zwanzig, sage zwanzig Abnehmer zusammenfanden, unterliegen tiefere, hier nicht zu erörternde Gründe. E. H.

Nekrolog.

B. Johann Gottfried Vulcan, Architektur- und Landschaftsmaler in Düsseldorf, starb kühnlich nach längerem Leiden den 4 März. Er war in Reichen 1809 geboren und lebte seit 1837 in Düsseldorf, wo er bis 1842 die Akademie besuchte. Seine Gemälde stellen meistens die Ansichten belgischer, rheinischer und moleländischer Städte, Dörfer, Kirchen und Burgen mit landschaftlicher Umgebung dar. Sie sind frisch, farbig und wirkungsvoll gemalt und sichern ihm ein ehrenvolles Andenken. Besonders hervorzuheben sind: Das Stadttor in Reuß (1840), Kloster Schwalbach am Rhein, verschiedene Partien aus Badarach. Der Dom zu Limburg an der Lahn. Die St. Nikolauskirche zu Gent. Kanal zu Wechel. Holländische Dorpartie. Das Michaelsthor zu Gent (1850). Ansichten von Ahimabausen, Dvermel, Ruig Etz u. A. Sein ehrenwerther Charakter ertheilte sich ebenfalls der allgemeinen Hochachtung, die sich auch in der jählichen Theilnehmung bei seiner Verdrigung ausdrückte. Vulcan hat sich auch sehr verdient gemacht als Mitglied der Bilder-Verdengungs-Kommission des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gemeinsamer Unterstützung und Hülf.“ indem er es demüthig war, der die Abwendung der abgehenden und die Empfangnahme der zurückkommenden Gemälde leitete und überwachte, wobei er eine wahrhaft aufopfernde Hingabe und Thätigkeit entwickelte. Er hat vieles Amt eine lange Reihe von Jahren bekleidet und wird darin nicht leicht zu ersetzen sein.

Konkurrenzen.

Wiener Akademie. Der zur Ausschreibung gebrachte Reichel'sche Künstlerpreis für Maler konnte in diesem Jahre nicht erteilt werden, weil das am denselben konkurrierende Bild nicht die notwendige Stimmenzahl erhielt. Unter den Bildhauern und Medailleurs eingelassenen Konkurrenz-Etiketten haben die Einkünftigkeit erlangt: das des Medailleurs Josef Tautenhayn in Wien und das des Bildhauers Edmund Hofmann in Wien, welchen sonach Reichel'sche Preise zuerkannt wurden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Daffelbors. Unter den neuen Bildern in der Permanenten Ausstellung von G. Schulte waren die Landchaften hauptsächlich vertreten, wogegen von Figurenbildern nur ein größeres Gemälde von Salcetti namhaft zu machen ist. Dasselbe bringt einmal wieder einen „Kirchgang“ zur Anschauung. Diesmal aber sind es keine Bauern, sondern die Kinder eines Fürsten aus dem vorigen Jahrhundert, die sich mit würdevollem Anstand in ein ländliches Gotteshaus begeben, worüber die ehrsamen Landente, die umherstehen, ihr theilnehmendes Wohlgefallen zu erkennen geben. Das Bild ist in der bekannten Weise des Künstlers ausgeführt. Die beiden Kirchenbach glänzten durch hervorragende Werke, von denen namentlich die hohe Frucht bei Ötende von Andreas Kirchenbach durch eine meisterhaft behandelte Luft Verwunderung erregte. Die Straße vor S. Giovanni in Laterano (Rom) mit reicher und höchst charakteristischer Staffage gab Devoto Kirchenbach ebenfalls vollst. Gelegenheit, seine hohe Begabung zu bezeugen, die er besonders für die tragenden Mitglieder des stehenden Menschenengeschlechts besitz. Das große Bild zeichnete sich durch die Lichtwirkung wieder vortrefflich aus. Eine kleine italienische Landchaft von Albert Franz erschien dagegen etwas hart und bunt in der Farbe. Nicht verdienstlich waren drei oberbayerische Gebirgsescenen von G. Jungstein und kleinere Landchaften von G. Schweich und Wilhelm Klein, sowie ein Wollenstein von Felix Kreuzer. Von höchst naturalistischer Wirkung erwießen sich zwei Landchaften von S. Darnant und Fr. Jaeger, die einfache Meite mit Talent behandelt. Worten-Walliser war durch mehrere Bilder würdig vertreten, die vorzügliches Gezeuhen veranschaulichten. Ein Thierstück von A. Len, dem Sohne des bekannten Landchaftsmalers, ließ in Zeichnung, Farbe und Behandlung gar Vieles zu wünschen übrig. Desso mehr Beifall verdiente ein äußerst humoristisches Thierstück von G. Sülz, „das Abendlieb“ betitelt, welches wir zu den besten Schöpfungen dieses Künstlers zählen. — In der Ausstellung von Biomeyer und Kraus erregte uns besonders eine Akenblauhschaft von August Becker durch die poetisch wirkungsvolle Stimmung, die einfach schöne Komposition und die solide Durchführung des Ganzen. Bei der überhand nehmenden naturalistischen und dekorativen Richtung fand das Bild im Allgemeinen weniger Beachtung, als es verdiente. Um so mehr halten wir uns verpflichtet, auf seine Vorzüge hinzuweisen und ihm die wärmste Anerkennung zu zollen, denn es berührt uns jedesmal angenehm, wenn wir einmal wieder Landchaften sehen, die noch auf Schönheit der Form, gute Zeichnung und erstens Studium Rücksicht nehmen, was leider jetzt nur ausnahmsweise geschieht. G. Ludwig's große Landchaft mit Regenbogen zeichnete sich durch große Wahrheit und eine interessante Zeichnung ebenso aus. Etwas milderer erschien dagegen die Landchaft von F. Hladik. Ein großes Winterbild von Vankov erinnerte in auffälliger Weise an ähnliche Werke von Kump, aber ohne deren Frische und Originalität zu besitzen, wogegen es eine feiner Zeichnung und eingehender Ausführung im Einzelnen aufwies. A. Rotmann brachte die Ansicht eines norwegischen Fjords mit naturalistischer Wahrheit und großer Leuchtkraft der Farbe dargestellt und Alfred Böhm bewährte sein hübsches Talent in einem kleinen Bilde mit vieler Staffage. Von den Genrebildern sind ein Rococo-Bild von Burfield und ländliche Szenen von D. Werner und Simmler lobend hervorzuheben, während „das verkannte Genie“ von Fris Sonderland sehr zu seinem Nachtheil an Bantier's bekannte „Stafeprebig“ erinnert, nur daß es diesmal nicht Meister und Lehrer sind, die einen Knaben wegen seiner Zeichnungen zurechtweisen, sondern es ist bei Oberhand der katolische Geistliche, der dies

thut und zwar, weil der Junge den Kopf Biomeyer's auf die Wand gezeichnet hat. Diese Idee soll wahrscheinlich zeitgemäß sein und wird vielleicht im Publikum Beifall finden. Uns will sie abscheulich erscheinen, namentlich weil die Charakteristik jene Feinheit vermissen läßt, die wir bei Bantier bis zu den feinsten Nüancen zu bemerken haben. Ein Architektur-Aussatz von M. Wölle gab ein neues Zeugnis für das feine Talent dieses Künstlers, der noch bis vor einigen Jahren russischer Offizier war.

Vermischte Nachrichten.

F. A. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 2. März besprach der Vorsitzende Herr Curtius die neuesten literarischen Erscheinungen unter Vorlage derselben: Smith — Assyrian discoveries; Combe — Vorlegeblätter; Krüger — Beiträge zur Ethnographie Klein-Asiens; Pfaff — Polychromie der griechischen Vasen; die Programme von Unger (zum Skularfeste der Universität Leoben) über Zitas XI mit einer Tafel Münzbilder; Pöhlner — Römische Villa zu Reine in Steiermark; Wädehans — Nebenbaupt von Briaricum; die Dissertationen von Primer — do Cappidine et Psycho; von Schütz — Historia Alphabeti Aetii. Demnach leitete er die Aufmerksamkeit der Versammlung auf die Witzheilungen in wissenschaftlichen wie politischen Zeitschriften: von Eggert — Reiseberichte über Pamphylien (Deutsche Zeitschrift. No. 15 und 17); Birkow — über einen Bronze-Eimer in der Antropol. Zeitschrift; Robert — Figura del Parthenone sul vaso Nolano und La parthena di Ambrano und Camurriani Cavallo Gallo (aus den Annae di Inst. di Sc. II); Zang und Boole über Italien (Transactions of the Royal Soc. XI); Kragobas — Vaurium; F. Kambros — Schöne Bundesmünzen und Herabbeziehungen auf griechischen Männen; G. Curtius — Männen aus Olympia; Artikel der *Bonaria* über Tanagra; endlich die vom Verfasser an die Gesellschaft eingeschickten Entzungen des Dr. Schlemann gegen die Prof. Starb und Komms. Eine besondere Hervorhebung erfuhr die Könige Arbeit wegen der verdienstvollen Zusammenstellung der Werke des Besenmaler Duris, durch welche zum ersten Male der künstlerische Charakter dieses der perleischen Zeit angehörenden Malers anschaulich wird. Von Herrn Adler wurde der Gesellschaft seine als Separatensgabe bei Ernst u. Korn erschienene größere Abhandlung über die Attalos-Athen in Athen überreicht. Nachdem sodann die Wahl des Ministerial-Directors Herrn Greiff zum ordentlichen Mitgliede vollzogen worden war, gab Herr Dirschfeld einen allgemeinen Bericht über die von ihm während des letzten Jahres in Klein-Asien unternommenen Reisen, speciell in Pamphylien, Pisidien, Phrygien und Karien. Von Smyrna aus wurden auch Lydien und Mysien, die Küsten Jonens und Aeoliens, sowie die Insel Lesbos und die Troade besucht. Die Resultate dieser Reisen sind geographischer, monumentaler und epigraphischer Art. An Inschriften wurden 385 gefammelt; die geographischen Aufnahmen umfassen etwa 150 deutsche Meilen; in der Denkmälerreihe der Vortrage besonders auf Marmorreliefs und Tongebilde hin, für welche die mittlere Weltseite Klein-Asiens eine immer ergiebige Quelle zu werden verspricht. Herr Trendelenburg sprach über die Gegenstände unter den campanischen Wandgemälden und wies nach, daß zwei verschiedene Rückseiten theils einzeln, theils vereinigt auf die Fundamente von Pentonnis eingewirkt haben; in erster Linie die äußere Ueberzeichnung der Bilder nach Größe, Figurenzahl, Scenerie und dergl. und zweitens ihr inhaltlicher Zusammenhang. Die erste Rückseite erklärt sich daraus, daß auch das Wandbild ursprünglich nicht als ein Bild des dekorativen Ganzen, eines Zimmers und als solches Antheil an der dekorativen Symmetrie haben muß. Diese äußere Symmetrie ist in vielen Fällen so streng beobachtet, daß die Darstellungen ihr zu Gefallen um wesentliche Theile verfürzt sind. Eine so geringe Rücksichtnahme auf den Antheil des Bildes giebt sich auch in der an vielen Beispielen nachweisbaren Abföhwigung des ursprünglichen Sinnes einer Komposition zu erkennen, die oft so weit geht, daß die alleräußersten Motive der Sage zum Schwerpunkt der Darstellung gemacht sind. Deshalb sind bei Nachweis des inneren Zusammenhanges zwischen Gegenständen nicht immer nur der ursprüngliche Gedanke des Bildes, sondern sehr häufig auch

Neckenmotive zu berücksichtigen. Als besonders häufige Gegenstände führte der Vortragende eine Reihe von Figuren an, die ursprünglich einer einheitlichen größeren Composition angehören, von den Wandmalern aber getrennt und auf die einzelnen Wände verteilt sind, und dann diejenigen Bilder, welche die teuflische Artemis der gefälligen Aphrodite entgegensetzen. Der letzte Gegenstand ist ein Lieblingsvorwurf der campanischen Maler gewesen. Dr. von Wilamowitz fügte hinzu, daß in den letzten Jahren im Hintergebäude des großen Gebäudes der via del gallo ein Zimmer aufgedeckt ist, dessen Hauptschmuck aus vier großen ephesischen Vasenbeständen besteht: zwei Secüfiden (Andromeda — Polyphemos) und zwei Gebirgslandschaften (Dirke — Niobiden), die untereinander in einer offenkaren und zwar nicht erst vom pompejanischen Dekorateur, sondern bereits von ihrem Ersfinder beabsichtigten Responzion stehen. Auf den Secüfiden ist die Composition dadurch eine wesentlich gleichartige, daß den Mittelpunkt des Bildes eine Kippe einnimmt, auf der sich die Hauptfigur befindet. Auf den Vasenbeständen ist aber nicht nur das Lokal beide Male dasselbe (der Kithairon), sondern es ist auch beide Male in gleicher Weise durch einen Diaploemstempel charakterisirt. Beschrieben sind die Blätter von A. Mau, Bull dell' inst. 1873 und 1874.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Sanford. Bei der in Brüssel stattgehabten Versteigerung sind nachstehende bedeutendere Preise erzielt: A. Adenbach, Motiv aus Scherengenen, 4600 Franc; Baffler Kerff, Die einfachen Heilmittel, 4400 Fr.; Coomans, Der Schuldeig, 7400 Fr.; De Groux, Die Bank für die Armen, 4600 Fr.; Derselben Streit im Wirtshaus, 2400 Fr.; Hagelstein, Wandernde Musikanten, 4000 Fr.; Lepo, Die alte Spitzenbänderin, 3200 Fr.; Robie, Stillleben, 4500 Fr.; Wolfso, Vor dem Sturm, 3400 Fr.; A. Schröder, Kofadenstrecke im Schneewetter, 15,000 Fr.; Derselben, Pferde vor einem Straußbrand stehend, 13,500 Fr.; A. Sievens, Träumereien, 3800 Fr.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Brash, Richard, The ecclesiastical architecture of Ireland to the close of the twelfth Century. With 54 plates. 4. Dublin, Kelly.

Nuttter, Ch., Le nouvel opéra. Ouvrage cont. 59 grav. a. b. et 4 plans. Paris, Hachetta.
Bergerat, E., Peintures décoratives de P. Baudry au grand foyer de l'Opéra. Etude critique. Paris, M. Levy.
Jouin, H., La sculpture au salon de 1874. Paris, Plon.
Toschi's engravings from frescoes by Correggio and Parmegiano. Reproduced by heliotype process. 24 plates with titles and brief descriptions. Boston.
Blanc, Ch., L'art dans la parure et dans le vêtement. Paris, Loones.

Zeitschriften.

The Academy. No. 149.
 The new British Institution, von W. M. Rossetti. — Florence: The chapel of the Medici; Opening of the tomb of Lorenzo di Medici, von Ch. H. Wilson. — The studios, von E. F. S. Pattison. IV. — Mr. J. Birnie Philip, von W. M. Rossetti. — Art sales.
L'Art. No. 11.
 Corot, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — Centanes, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Catalogue des estampes de la Marq. de Pompadour, von E. Vézou. (Mit Abbild.) — M. Lanoy. (Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.
Kunstchronik. 1875. No. 1. 2.
 Het Michelangelo-Fest, von C. Voerman. — Venus en Adonis door P. P. Rubens, von V. de Stuers. (Mit Abbild.) — Eene wandeling door het Antwerpsche Museum. (Forts.) — Gustaaf Wappers. — Fr. Oldermann.
Journal des Beaux-arts. No. 3.
 Equivoque psychologique. — L'enfant de Bruges. — Vente de la collection Rangée. — Correspondance particulière: Corot, von H. Jouin.

Kataloge.

E. Arnold's Kunsthandlung (A. Gutbier) in Dresden. Katalog der Michelangelo-Ausstellung im Kunstausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse. 338 Nummern.

Korrespondenz der Redaktion.

„Deutscher Kunstfreund in Paris.“ Wir erlauben Sie, aus der Anonymität herauszutreten, und bemerken auf Ihre zweite Zuschrift nur, daß die betreffende Notiz einem belgischen Blatt entnommen ist.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Barmen, Nürnberg, Bamberg, Wadreit und Regensburg veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis December 1875 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einblendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus München nach Augsburg einzuliefern sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu parafaulen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einblendung ihrer Kunstwerke mit dem Erlauchen eingeladen, vor Einblendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Genieides, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im December 1874.

Im Namen der verbundenen Vereine:
Der Kunstverein Regensburg.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Brudmann's Verlag in München und Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Günbertsmund & Pries in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN
 in Leipzig.

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 3 Mark.

geb. (gleichlicher Weiss wie der Cicero) M. 3, 75.

Beiträge

fiel an Dr. G. v. Kästner
(Wien, Theresienmühlgasse
25) bei der Verlagshandlung
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.

2. April



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gesaltene Zeilzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthändler aus-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — Georg Dem. — Kottmann's Afsabenteiler in Jäherndrud. — Ornament-Entwürfe. — Künstlergesellschaft in Frankfurt. — Verein für Baukunde in Stuttgart; K. Kupferstichkabinett in Berlin. — Graf Ulfson. — Zeitschriften. — Kataloge. — Inzerate.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Nordpolbilder. — Fährlich-Ausstellung. — Maria-Theresia-Monument.

Wien, 15. März 1875.

Einen solchen Menschenstrom, wie gestern, hat unser Künstlerhaus lange nicht durch seine Räume fluthen sehen. Wir wollen der mit Anfang April beginnenden Jahresausstellung der Genossenschaft einen gleichen Erfolg wünschen, wie ihn ihr rühriges Mitglied, Adolf Obermüller, mit seinen Nordpolbildern errungen hat. Dann wäre Hoffnung vorhanden, daß die größeren Kreise des Wiener Publikums endlich das Interesse für die bildende Kunst wieder finden werden, das seit den Tagen des „Kraak“ gänzlich verloren gegangen zu sein schien.

Allerdings haben an dem Massenandrang zu den Nordpolbildern auch die Neugierde und der Patriotismus ihren Antheil. Aber wir setzen gleich hinzu, daß dadurch das Verdienst des Malers in unsern Augen nicht geschmälert erscheint. Wer etwa von diesen Bildern nicht mehr erwartet haben sollte als Effektsünde, für die Schaulust der Menge berechnet, oder dekorativ gemalte Illustrationen zu Wandervorträgen über die Wagnisse und Entdeckungen der Payer-Weyprecht'schen Expedition: der fühlt sich aufs angenehmste enttäuscht. Der Künstler hat seine Aufgabe mit allem Ernst erfaßt und — nach den Versicherungen des Führers der österreichischen Nordpolfahrer — nicht nur deren wissenschaftlichen Theil glücklich gelöst, sondern auch in rein malerischer Hinsicht sein Bestes geleistet. Vor Allem rechnen wir es ihm hoch an, daß er dem Drange nach dem Phänomenalen,

Ungewöhnlichen und Verküßenden, der schon manchen bedeutenden Schilderer der fremdländischen Natur — den geistvollen am ehesten — zur Unwahrheit und Manier verführte, kräftig widerstanden und die Treue der Darstellung als seine erste Pflicht erkannt hat. Allerdings war Obermüller nicht Mitglied der Expedition. Den Bildern liegen die Aquarell-Skizzen und Beschreibungen Payer's zu Grunde. Der Künstler fühlte sich daher gebunden, und diese Unfreiheit mag ihn zahm gemacht haben. Aber er wußte trotzdem seiner Kunst eine Bahn zu öffnen und das Erzählte oder Angebotene mit malerischem Reiz und frischer Farbigkeit zu umgeben, so daß uns der ganze Eplaus anmuthet wie eine Reihe von lebendigen Naturstudien, die mit großer Sorgfalt ausgeführt und staffirt sind.

Dies führt uns darauf, noch zweier mitwirkender Kräfte zu gedenken, von denen die größeren Staffagen herrühren; die Hunde und Bären, diese freundlichen und feindlichen Begleiter der artistischen Reisenden, sind von L. Boltz in München, die größeren menschlichen Figuren von Benja in Wien gemalt. Uebrigens haben die Landschaften nur das Format von mäßigen Cabinetstücken; wenn ich von größeren Figuren sprach, so sind damit also nur Gehalten von wenigen Zoll Höhe gemeint. Daß für diese trotzdem besondere tüchtige Kräfte herbeigezogen wurden, zeugt von der Gebiegenheit des Unternehmens.

Es sind im Ganzen zwölf Bilder, welche die Ergebnisse der Expedition vom 21. August 1872 bis zum 24. August 1874 umfassen. Auf dem ersten Bilde sehen wir den „Zegethoff“ von seinem Begleiter, dem „Joh-Jöne“, dem Schiffe des um die österreichischen Nordpol-

fahrten hochverdienten Grafen Hans Witzel, Abschied nehmen. Das Meer ist schon mit Eismassen erfüllt, aber das Eis ist noch durchsichtig und läßt zur Durchfahrt „Walen“ frei, in denen die niedrig stehende Sonne sich spiegelt. — Das zweite Bild zeigt uns das Expeditionsschiff bereits in einem unübersichtbaren Eisefeld eingefroren und die Mannschaft beschäftigt, die ausgelegten Boote und Schlitten über die ewig herstehenden und sich emporkümmenden Schollen in Sicherheit zu bringen. — Einen ergreifenden Moment schildert das dritte Bild: den ersten Sonnenaufgang nach viermonatlicher Nacht! Die Reisenden haben, um das himmlische Licht, das täglich um 10 Minuten der Sichtbarkeit näher rückt, früher begrüßen zu können, die Anhöhen des Eises erklimmt: da taucht die riesige Scheibe glühend empor, das goldgelbe leichte Gewölbe und die Spitzen der Eismassen mit einem rosigen Schimmer anhauchend. Ein Jubelruf! Doch bald, nach wenigen Minuten, sinkt die Sonne schon wieder, um am folgenden Tage ihren Lauf in einem etwas größeren Kreisbogen von Neuem zu beginnen. — Das vielleicht am wenigsten dankbare, aber malerisch feinstgestimmte der Bilder ist das vierte. Da liegt der „Tegethoff“ im weit sich dehnenen Fodeise, das rechts im Vorbergrunde wie eine Thalmulde sich vertieft, links zu einem Höhenkamm aufgebaut ist. Die ganze, meilenweite Masse fluthet mit der Strömung langsam weiter. Die an dem eisigen grauen Himmel aufsteigenden Wolkenmassen kündigen in der Ferne das offene Meer an. — Aber dahin war mit dem rettungslos eingefrorenen Schiffe kein Pfad mehr zu brechen! Nun folgen die Zeiten des Winters 1873—74: ein Schneesturm während der Verfolgung eines Bären, der einen treuen Hund zerfleischt (Bild 5), das Begräbniß des Maschinisten Krisk in einsamen Felsengrab auf der Witzel-Insel (Bild 6), dann Bayer's fühne Schlittenreisen zum Säulentap auf Kronprinz-Rudolph's-Land (Bild 7) und zu dem äufsersten Punkte, den früher noch nie ein europäischer Fuß betrat, zu den mit Flechten und Moosen spärlich bewachsenen Doleritfelsen des Kap Nigely, von dessen Höhe der Blick noch in weitere Fernen bis zu dem „Kap Wien“ vorzubringen vermag (Bild 8), endlich die Rückkehr der Schlittenreisenden zum „Tegethoff“, von dem sie sich zwei Tage lang durch einen offenen Meeresbecken getrennt sahen (Bild 9). Im Frühling 1874 wurde der schwere Entschluß gefaßt, das Schiff zu verlassen. An einem hellen Mai-Abend sehen wir die ergreifende Scene sich abspielen: die Flaggen werden an das Schiff genagelt, die Bärenfelle gegen eine kärgliche leichte Ausrüstung vertauscht, und fort geht es der fernem Heimat zu (Bild 10). Aber tausend Gefahren drohen noch auf diesem beschwerlichen Wege. Die Schlitten müssen über die Sprünge des Eises behutsam hinübergeschoben,

die Böte durch die Waken hindurchgelent werden (Bild 11); oft rückt man in 10 Stunden nur um eine Luftlinie von 200 Schritt von der Stelle. Da nahe endlich am Ausgange des Eismeers die Rettung durch russische Schiffer, deren Räfte das auf einer Küstenhöhe von Nowaja-Semlja ausgerichtete Andreakreuz anfündigt. Unter Freudenrufen sehen wir die Boote, mit denen des Kapitäns Boronin vereinigt, dem in der Dunenbucht ankernden „Nikolaj“ zusteuern (Bild 12).

Wir finden es sehr erklärlich, daß an den Eisthümer der Obermüllner'schen Nordpol-Bilder, Herrn Capellen in Wien, schon zahlreiche Einladungen ergangen sind, den Cyklus in den österreichischen und deutschen Städten eine Rundreise machen zu lassen. Und wie wir hören, sollen diese Wander-Ausstellungen demnächst beginnen. Wir dürfen ihnen einen großen Erfolg voraussetzen. Außerdem ist eine photographische Publikation der Bilder im Zuge.

Ein noch tiefer gehendes Interesse als dieser Cyklus erweckt die drei Säle des Künstlerhauses füllende Fährich-Ausstellung. Joseph v. Fährich feierte am 9. Februar seinen 75. Geburtstag. Die Künstlergenossenschaft erinnerte sich des Tages und sandte dem Meister eine Adresse; die Akademie, aus deren Mitte Fährich vor drei Jahren geschieden war, schloß sich mit der gleichen Huldigung an; die Stadt Wien verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht; auch von auswärts kamen zahlreiche Glückwünsche; der Papst ertheilte dem treuen und gestuollen Berberlicher der Kirche seinen Segen. Aber in der ganzen Festveranstaltung dürfte die Ausstellung der Fährich'schen Werke das dem Meister wie dem Publikum Erwünschteste gewesen sein. Sie giebt, wenn auch kein ganz vollständiges, so doch ein völlig genügendes Bild seiner künstlerischen Entwicklung und bezeugt in erfreulichster Weise, daß die schöpferische Kraft des Meisters durchaus nicht in Abnahme begriffen, und daß es dadurch leicht erklärlich ist, wenn seine Werke gerade in den letzten Jahren sich einer großen Popularität zu erfreuen haben.

Die Ausstellung umfaßt 181 Werke, von denen 14 Kartons zu den Fresken der Altersdenkelder Kirche in Wien, 138 Zeichnungen, Skizzen, Aquarelle und Reproduktionen, 29 Delbilder sind. Zahlreiche dieser Werke waren bisher niemals ausgestellt, sehr viele gehören dem Künstler selbst und sind verläßlich.

(Schluß folgt.)

Georg Brew.

Der Künstlername JORG BREW wird auf einem Gemälde der Münchener Pinatothek (I, 26) gelesen, welches den Sieg Scipio's über Hannibal bei Zama darstellt. Außer dem Namen findet man auf dem Bilde

das herzoglich bayrische Wappen und die Buchstaben H. W. Man deutet letztere auf den im Jahre 1511 gestorbenen Herzog Wolfgang. Ferner ist noch auf dem Bilde ein Monogramm in Gestalt eines kleinen gothischen b angebracht. Eben dasselbe Monogramm — der Hals des b ist noch mit einem Querstrich versehen, so daß die Form eines Kreuzes entsteht — findet sich noch auf vier Gemälden, welche die Jahreszahlen 1501, 1512, 1518 und 1523 tragen. Weiter begegnet man diesen Monogramme auf drei Holzschnitten, von denen der eine spätestens um 1500 entstanden ist, die anderen mit 1515 und 1540 bezeichnet sind.

Daß diese Werke sämmtlich von einem Künstler herrühren, ist in Anbetracht des weiten Zeitraums, welchen die Jahreszahlen umspannen, nicht wahrscheinlich, selbst wenn nicht merklüche Stilunterschiede dagegen sprächen.

Betrachten wir zunächst die Holzschnitte. — Der erste derselben (Passavant III, S. 294, 2) stellt den gekreuzigten Heiland zwischen Maria und Johannes dar. Das im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Exemplar ist alt kolorirt, auf Pergament gedruckt und aus einem lateinischen Gebetbuche entlehnt, wie die bedruckte Rückseite und die Unterschrift beweisen. Die Form der Buchstaben, wie der rohe und unbehilfliche Stil des Holzschnittes setzen seine Entstehung etwa um 1500 fest. Der zweite Holzschnitt — Christi Verspottung — befindet sich gleichfalls in einem Buche (Wartsch VII, S. 448). Es trägt den Titel: Das leiden Jesu Christi unjers erlöfers. Sonders anächtiger Iere Nuzperlicher betrachtung auß den vier Euangelisten entliehen durch Wolffgang von Man. in gesakweiß bezwungen. Cum gratia et Privilegio. Am Schluß: Gedruckt vnd säliglich volendt In der kayserlichen stat Augspurg durch den Junngen Hansen schünspurger Anno dni. d. M. vnd in dem 15 Jar. Von den dreißig Holzschnitten des Buches tragen mehrere die Jahreszahl 1515. Vier von ihnen sind mit H. B., dem Zeichen des Hans Burdmair, und vier andere mit dem Monogramme des Scheuffelein bezeichnet. Von den übrigen sind einige mit Sicherheit Burdmair zuzuschreiben, bei den andern wird man zwischen Scheuffelein und Brew schwanken. Dieser Brew hat mit jenem von ca. 1500 nichts gemein. Er ist ein gewandter, wenn auch nicht forrechter Zeichner, der sichtlich unter dem Einflusse Dürer's steht, namentlich in der scharfen Profilierung der Köpfe und in der Energie der Bewegungen, der aber noch genug von der schwäbischen Schule hat, so daß man in ihm vielleicht einen Schüler Burdmair's vermuthen darf. Wenn wir diesem Brew das Gemälde der Pinakothek und drei andere Gemälde, die wir sogleich nennen werden, zuschreiben dürfen, so ist die Schülerschaft, wenigstens in weiterem Sinne, außer allem Zweifel. Das erste derselben stellt die Ma-

donna mit dem Kinde, die heilige Katharina und Barbara im Freien von Engeln umgeben dar und trägt neben dem Monogramme die Jahreszahl 1512. Es geht, ebenso wie das Münchener Bild, im Berliner Museum unter dem Namen des Burdmair. Eine Anbetung der Könige vom Jahre 1518 befindet sich in der Hospitalkirche zu Coblenz, und das dritte, eine Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1523, in der Ambrauer Sammlung in Wien. Alle drei tragen das gekreuzte b. Dieser Brew würde alldann derjenige sein, der nach dem Augsburger Malerbuche im Jahre 1536 starb.

Im Augustinerchorherrenstift zu Herzogenbusch im österreichischen Viertel ober dem Wienerwalde befindet sich nach einer Notiz Naglers (Monogr. I, S. 707) ein auf beiden Seiten bemaltes Bild mit der Geburt Christi und der Dornenkrönung. Am Unterkleide der Maria steht: Zeorg Brew von Aue 1501. Ist diese Nachricht authentisch, so haben wir vielleicht in diesem Maler den Autor des zuerst beschriebenen Holzschnittes und den Vater desjenigen Brew zu sehen, dessen Thätigkeit sich von 1512—1523 verfolgen läßt.

Der dritte von Passavant beschriebene Holzschnitt: Susanna im Bade und die Steinigung der Weisheit, eine große Komposition mit reicher Architektur und vielen Figuren, führt uns auf die Existenz eines zweiten, resp. dritten Brew. Auch das Augsburger Malerbuch giebt an, daß ein anderer Brew daselbst im Jahre 1547 starb. Ein ferneres Zeugniß bietet von Stetten (Kunst- u. Geschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 271), welcher gelegentlich der Wandmalereien in der Antostube des Weberhauses die über der Thür befindliche Inschrift wiedergiebt:

Anno Dei 1457 was es,
Daß man die Stube malen lies.
Peter Kaltenhof der Maler hies.
Anno Dni 1538. Da malt der jung Jörg Brew
Das alt Gemäld wider neu.

Die Schlussverse berichten von einer zweiten Restauration im Jahre 1600. Da Jörg Brew der ältere 1537 bereits gestorben war, muß der mit 1540 und dem Monogramme bezeichnete große Holzschnitt von Jörg Brew dem jüngeren, dem Restaurator der Kaltenhofischen Malereien, herrühren. Der Stil des Holzschnittes zeigt bereits den starken Einfluß der Italiener. Die äppigeren, volleren Formen und die Weichheit der Umrisse, die Neigung zu reicher Komposition und die Verwendung der italienischen Renaissancearchitektur in großem Umfange lassen einen Künstler erkennen, welcher sich während der letzten Lebensjahre Burdmair's gebildet hat.

Zu diesen bereits bekannten Werken der Brew's kommt eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets,

welche dort unter angeblichen Zeichnungen Burdmair's liegt. Die Formengebung stimmt so vollkommen mit der des Holzschnittes überein, daß wir sie dem jüngeren Brev zuschreiben müssen. Die leicht mit Grau lavirte Federzeichnung hat rundes Format (0,23 M. Durchmesser) und stellt eine Scene aus der römischen Geschichte dar. Rechts erblickt man die Mauern und Thürme Roms, die säugende Wölfin auf einer Säule und noch weiter rechts ein Thor, aus welchem sechs Frauen herausgeschritten sind. Die erste von ihnen ist vor einem Krieger in prächtiger Rüstung auf die Kniee gesunken und berührt mit der Linken den Boden. Hinter dem Feldherrn, der die Linke auf den Rand seines Schildes und die Rechte auf eine Lanze stützt, sieht man eine Schaar losbar gerüsteter Krieger, meist mit Speeren bewaffnet. Einige tragen Helme, andere Thierfelle mit den Köpfen als Hauptbedeckung, andere sind mit Lorbeerkränzen geschmückt. Im Hintergrunde dehnt sich eine bergige Landschaft mit einem Trupp Soldaten aus. Die Scene stellt wahrscheinlich den Vitzgang der römischen Frauen zu Geriolan während der volscischen Belagerung dar. Unten in der Mitte steht das Monogramm auf einem Stein. Das Wasserzeichen des Papierses ist ein Reichsapfel in einem Wappenschild. — Die Zeichnung ist sorgfältig und korrekt, die üppigen Frauen sind von echt Augsbürgischem Typus.

Das Berliner Gemälde gewährt eine günstige Vorstellung von den malerischen Fähigkeiten Jörg Brev des älteren oder, wenn sich meine Vermuthung bestätigt, des mittleren. Im Mittelgrunde einer blumigen Wiese sitzt die Madonna auf einem Rasenhügel. Sie ist mit einem tief blaugrünen Gewande bekleidet; ein hellblauer Mantel ist von ihren Schultern herabgefallen. Auf ihrem Schooße steht das heilige Kind, in der Linken einen Rosenkranz haltend. Zur linken Seite der Jungfrau hocken im Graße die heilige Katharina und Barbara, beide mit goldenen Kronen geschmückt. Zwei Engel schweben auf die Madonna herab, um auch sie mit einer göttigen Krone zu schmücken. In der Höhe erscheint Gott Vater mit zwei Cherubim. Im Vordergrund tummeln sich sieben Engelknaben um eine steinfarbene Kiste, an deren Vorderseite das Monogramm und die Jahreszahl 1512 angebracht sind. Ein jeder der Knaben hält ein Blatt in der Hand, auf welchem der lateinische Name einer Tugend verzeichnet ist. Im Vordergrund links befinden sich zwei Wappen, offenbar die des Stifterpaares oder des Bestellers und seiner Frau. Das eine, viergetheilte, zeigt in den gegenüberliegenden schwarzen Feldern einen goldenen Bären, in den weißen einen silbernen gepanzerten Arm mit einer Streitart. Einer der Helme hat auch den goldenen Bären als Helmzier. Das zweite hat gleichfalls den Bären in zwei Feldern. Die beiden andern Felder

sind zweigeteilt und zeigen auf rothem und blauem Grunde einen goldenen Adlerkopf. Dieser und der Bär bilden auch die Helmzierden. — Ein Hauptreiz des Bildes liegt in der mit großer Sorgfalt ausgebildeten Landschaft. Im Hintergrunde links erhebt sich ein bewaldeter Berg mit Burgen, und rechts verliert sich die Fernsicht auf eine blaue Bergkette. Im Mittelgrunde steht eine außerordentlich zierliche Birke und eine schlankte Platane. Bekanntlich legte Burdmair auf den landschaftlichen Theil seiner Bilder großen Werth. Dieses und seine Malweise läßt sich an einer heiligen Familie aus dem Jahre 1511 (auch in der Berliner Galerie) kontrolliren. Eine nähere Vergleichung beider Bilder ergiebt, daß Brev entschieden ein Schüler Burdmair's gewesen ist. Seine Malweise ist derjenigen seines Meisters fast gleich. Dies zeigt sich z. B. an dem blaugrünen Kleide der Madonna, welches auf dem Burdmair'schen Bilde in dem eigenthümlich giftigen Tone wiederkehrt, in den kalten, fahlen Lichtern, welche die Höhen der Faltenbrüche markiren, namentlich aber in der absolut gleichen, etwas konventionellen Behandlung des Laubes. In der Zeichnung der Bäume ist der Schüler noch etwas ängstlicher. Auch ist sein Fleischnoi kreidig und bläulich, während der des Burdmair bei emailartiger Behandlung in's Bräunliche spielt.

Vielleicht sieht sich der eine oder der andere der Fachgenossen durch diese Zeilen veranlaßt, weitere Nachforschungen über die Brev's anzustellen. Die Auffindung der fehlenden Verbindungsglieder wird möglicher Weise feststellen, ob wir drei oder nur zwei Künstler dieses Namens in die Augsburger Kunstgeschichte aufzunehmen haben.

Adolf Rosenberg.

Kottmann's Arkadenfresken in Farbenbrud.

(Fr. Brudmann's Verlag, München.)

Endlich ist den schwerbeleidigten Manen des großen Landschafters Genugthuung geschehen und die langjährige Schuld abgetragen. Mit wahrer Herzensfreude sei es hier ausgesprochen: erfüllt und geschehen ist jetzt Alles und Jedes, worauf wir dringen mußten und in einer Reihe von Artikeln in dieser Zeitschrift, wie in andern Blättern gedungen haben.

Nicht wurden die schönen Meisterwerke unter den Arkaden des Münchener Hofgartens herausgeholt aus ihren Mauern und in's Museum gebracht, sondern sie blieben dem Orte und dem Volke erhalten, welchem König Ludwig und sein wahrer Meister sie zur edlen Zierde und edlen Freude bestimmt hatten; nicht blieben sie länger im trüben Zustande bedauernswürdiger Verwahrlosung, sondern gereinigt und wieder hergestellt durch treue kunstferne Hand leuchten sie der Menge in

erneuter Frifche und Schönheit entgegen; nicht länger find fie preisgegeben nächtllicher Freveltthat, fondern, sobald es dunkelt, fenden fie fchänzend und bergend die eifernen Hüllen vor alle Bilder, um fie am andern Morgen wiederum erfrählen zu laffen in unberührter Herrlichkeit, und endlich — nicht bedarf es mehr einer Reife nach Münden, um fich an diefen klaffifchen Werken zu erbauen, fondern in wahrhaft vollendetem Wiedergabe ziehen ihre Abbilder hinfort in alle Welt und erzählen allen Böltern von der Kunft und Größe des deutfchen Meifters.

Die Brudmann'sche Verlagshandlung hat fich durch die gelungene Vervielfältigung der Kottmann'schen Aftadenftreifen um die Kunft ein Verdienst erworben, das gar nicht hoch genug angefchlagen werden kann und — wir haben es in diefer Zeitschrift ja fchon zu Defterem ausgeprochen — keine andere Technit war im Stande, fo getreu die Erfcheinung und Wirkung diefer Bilder wiederzugeben als der Farbendrud, wie er fich in diefer Behandlung darftellt, ja man möchte behaupten, abgesehen von der Größe der Originale ift auch nicht das Geringfte daran zu vermiffen.

Bis jezt liegen uns fechs Blätter vor, die noch alle vor dem Ende des letzten Jahres erfchienen und mit Ausnahme des erften, welches in großartiger Linien-Wollen- und Schattenwirkung Tivoli vorführt, fämmtlich in den Sitten Hesperiens uns verfehen. Das zweite Bild ift Terracina, die Pforte von Unteritalien, wo die edle Natur und Pflanzenwelt des tiefen Südens beginnt. Bekanntlich ift dieß Bild etwas falt in der Farbe gehalten, trefflich ift jedoch der Charakter der fchwülen Luft und des faubigen Erdreichs wiedergegeben. In wahrhaft entzückender Schönheit erfcheint dann das dritte Bild Taormina, über deffen Trümmern von antiken Theatern in ftiller Majestät das blaue Meer und der in tiefenften Wollenshatten ruhende Aetna herüberfchauen, fo daß nur fein fchwimmerndes Schneehaupt unbeshattet zum reinen Himmel aufragt. Nicht minder fchön erfcheint fodann Reggio mit feiner edlen Baumgruppe am kleinen Teich des Vordergrunds, feinem mittelalterlichen Kaffell, einem mächtigen Rundbau der Normannen, und feiner blauen Meerenge, umhaucht von den warmen Tönen der Abendfonne, die dräben hinter der Bergkette Siciliens zur Reize geht. Naturgemäß fchließt fich hieran die Gegend der Scylla und Charvdis, das Meeresbild mit dem finkenden Schiff und der Felfenküfte im Hintergrunde, welche gerade eine heranziehende dunkle Wetterwolke einhüllen will, ein Bild, welches, nebenbei gefagt, uns von jeher weniger angezogen hat. Ein Meeres- und Küftenbild von hoher Bedeutung dagegen ift das letzte: die Cyclopfenfelsen, auf dem das lebendige Wechfpiegel der tiefen Wollenshatten und hellen Schlaglichter mit dem wundervollen Auz

der Fluth und den warmen Tönen der hell beleuchteten Felsen eine wahrhaft großartige Wirkung übt, die nur etwas durch die barocke Form des Hauptfelsens beeinträchtigt wird. Wie bei andern Einzelheiten, mußte indeß der Meifter vielleicht auch hier einer Laune feines königlichen Auftraggebers nachgeben.

Dech hier haben wir es ja nicht mit den Kompositionen Kottmann's zu thun, fondern in erster Linie mit deren Wiedergabe, und dabei ift, namentlich dem Laien und überhaupt Jedem gegenüber, welcher die Originale felbst nicht kennt, vor Allem ein Gefichtspunkt hervorzuheben, auf den für die richtige Würdigung diefer Farbendrucke Alles ankommt. Man muß nämlich stets im Auge behalten, was diese Nachbildungen eigentlich anftreben.

Zu den hervorragendften Erfcheinungen auf dem Gebiete landschaftlicher Farbendrucke in Deutfchland gehört in letzter Zeit bekanntlich die Vervielfältigung der Hildebrandt'schen und Werner'schen Aquarelle. Hielte man damit die vorliegenden zufammen, fo würden fie an Brillanz und Schärfe jenen offenbar nachgeben müffen. Namentlich find fie weit entfernt, es mit dem bis an die höchste Grenze des Erlaubten hinaufgefchobenen Hildebrandt'schen Virtuofenthum in naturaliftifchen Kunftftücken aufnehmen zu wollen, und nur zu leicht könnte der kunftliebende Laie in Verführung kommen, ihre befcheidene Weise und ruhigeren Farbentöne auf Kosten jener herabfehen zu wollen. Und fo ift Solchen denn immer und immer wieder einzuprägen, daß die Brudmann'schen Farbendrucke auch feine faftigen Selbstbilder oder befcheidene virtuofofen Aquarellftücke oder gar die reine Natur felbst nachahmen wollen, fondern vor Allem fich beftreben, auf's Genauefte den Charakter des ruhigen Frescobildes und darnach befonders wieder die einfach breite Behandlung, die würdige und echt monumentale Auffaffung und endlich den wahrhaft großartig hiftorifchen Stil des Meifters wiedergeben.

In diefen Bezügen aber beruht eben der Hauptwerth und die hohe Bedeutung diefer ausgezeichneten Blätter, und warmer anerkennender Dank gebührt der Verlagshandlung des Herrn Brudmann in Münden, sowie der Farbendruck-Anftalt des Herrn Steinbock in Berlin, welche fie in folcher Vollendung herftellten und zum Gemeingute von Tausenden machten.

Und fo empfehlen wir dringend noch einmal jedem Freunde wahrer Kunft, jeder Akademie, jeder Zeichenschule und endlich Jedem, dem Italiens Schönheitswelt je das Herz aufgehen machte, den Genuß diefer unvergleichlichen Blätter fich zu verfchaffen, denn, um mit den Worten unferes ersten Artikels darüber auch den letzten zu fchließen: dem Landschafter find fie ewig muftergiltige Vorbilder, eine wahre Grammatik der Kunft, dem nach Italien Strebenden öffnen fie den Bid gerade für das, worauf es kein Genießen jener Natur an-

kommt und dem Heimgeliebten endlich rufen sie die schönsten Anblicke in die Seele zurück, sie mit seligen Erinnerungen erfüllend.

Hermann Almers.

Ornament - Stiche.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert hat eine Anzahl geschickter Kupferstecher die künstlerischen Entwürfe, welche sie selbst oder andere bedeutende Künstler für kunstgewerbliche Gegenstände verschiedenster Gattung, für goldene und silberne Gefäße, Schmuckgegenstände, Spitzen, Möbel, Waffen, Ornamente aller Art u. u. gefertigt, in Kupferstich vervielfältigt. Es geschah wohl, ganz wie in unsern Tagen, aus zweifacher Ursache: theils um einem größeren Kreise von Kunstfreunden zu zeigen, was der Einzelne vermochte, theils und ganz besonders, um den Ateliers und Werkstätten Vorbilder für auszuführende Arbeiten zu liefern. Die Spuren des Einflusses solcher in Kupferstich ausgeführter Musterblätter oder Musterbücher können wir noch heut vielfach nachweisen. Die Folge dieser Benützung in den Werkstätten war, daß sehr viele dieser Kupferstiche, die zum Theil nur fliegende Blätter waren, deren Auflage wegen des damals noch beschränkten Verkehrs und also auch nur geringen Absatzes meist auch nicht groß gewesen sein mag, schon früh durch den Gebrauch zu Grunde gegangen sind. Später, als die Mode sich geändert hatte, wurden sie wenig geachtet, oft in den Winkel geworfen, und gingen auch dabei vielfach zu Grunde. Die Sammler achteten sie nicht, weil die dargestellten Gegenstände sie nicht interessirten und weil die Verfertiger dieser Blätter meist nicht zu den Meistern ersten Ranges gehörten, die man doch vorzugsweise sammelte. Daher kommt es, daß diese Blätter, Arbeiten eines Aldorfer, Aldegreter, Beham, Virgil Solis, W. Jamiger, Georg Wechter, Paul Hlntz, Bernh. Zan, Sibmacher u. s. w., heute sehr selten sind.

Den wirklichen Werth der bezeichneten Kupferstiche mit Darstellungen von Ornamenten und Gegenständen des Kunstgewerbes erkannten in neuerer Zeit zuerst die Franzosen, welche sie bei ihrer Flucht des modernen Kunstgewerbes wieder benutzten, aus ihnen Anregung und Motive für Gegenstände unserer modernen Bedürfnisse sich holten. Französische Antiquare kauften daher in Deutschland um geringes Geld Alles, was der Art zu finden war, auf und brachten es nach Frankreich; Andere ging nach England. Eine große Sammlung von ältern Ornamentstichen legte z. B. D. Reynard an und stellte aus derselben sein aus 220 Blättern in folio bestehendes großes, für viele Zwecke sehr nützlich und verdienstvolles Werk „Ornements des anciens maitres du XV au XVIII siècle“ zusammen. Seine

Sammlung der Original-Stiche, über welche ein gedruckter Auktions-Katalog vorliegt, wurde im Februar 1846 zu Paris verkauft.

Als dann im letzten Jahrzehnt auch in Deutschland das Interesse für Hebung des Kunstgewerbes erwachte und sich schnell in weite Kreise verbreitete und man sich nach mustergiltigen Vorbildern für neue Arbeiten umschaute, wurde man auch bald auf die Kupferstiche, besonders die Ornamentstiche jener deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts aufmerksam und begann sie zu suchen. Die erste öffentliche Sammlung der Art, welche mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der modernen Kunst-Industrie angelegt wurde, ist die Ornamentstich-Sammlung des I. I. Museums für Kunst und Industrie zu Wien, über welche wir den vortrefflichen Katalog von F. Schefzag besitzen.

Einmal auf den Werth dieser bis dahin gar nicht beachteten Stiche aufmerksam gemacht, suchten die Kunststodten der großen Museen ihren Vorrath davon, der vorher meist in den Depots lag, hervor und ordneten ihn. Bald sungen auch die Privatsammler an nach dem Besitz solcher Blätter zu streben. Da sie im Handel aber sehr selten vorkommen, stieg der Preis derselben, ganz ohne Rücksicht auf den künstlerischen oder historischen Werth der Blätter, sehr schnell zu einer ganz unsinnigen Höhe, wie z. B. die Preislisten der Auktionen Santarelli (Leipzig, November 1871) und Edmund Posonji (München, Oktober 1872) beweisen, so daß der Erwerb derselben nun nicht mehr den öffentlichen Anstalten, sondern nur noch den reichsten Privat-Sammlern möglich wird. Wegen der großen Kostbarkeit werden solche Blätter von den Besitzern natürlich mit Argusaugen bewacht. Das Studium derselben für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke ist dadurch überaus erschwert und ihre Benützung in den Ateliers ganz unmöglich.

Da aber das Verlangen nach diesen Blättern mit jedem Jahre mehr und mehr wächst und für die meisten Fälle gute, wenn möglich auf mechanischem Wege hergestellte Kopien fast genau denselben Zweck erfüllen, wie die seltenen und kostbaren Originale, wäre es sehr erwünscht, wenn ein Verleger sich entschließen wollte, in einem großen Werke gute Nachbildungen möglichst aller deutschen Ornamentstiche des sechzehnten Jahrhunderts nach gut erhaltenen Abdrücken, vielleicht in verschiedenen, einzeln käuflichen Serien, vervielfältigen zu lassen und um mäßigen Preis abzugeben. Daß dieses Unternehmen rentabel sein würde, beweist der schnelle Absatz der aus gleicher Veranlassung entstandenen neuen Ausgaben von Sibmacher's Spitzenmuster-Buch und des Möbelwerkes von Bredeman de Bries. Das oben genannte französische Werk von Reynard erfüllt den gewünschten Zweck nur zum Theil, weil es die

Arbeiten der betreffenden Künstler lange nicht vollständig enthält und für unsere deutschen Verhältnisse zu theuer ist (132 Mark), als daß es den Gelehrten und Künstlern bequem zugänglich werden kann. Ein von dem Photographen E. Baldus in Paris herausgegebenes Werk: *Recueil d'ornements d'après les maîtres les plus célèbres des XV., XVI., XVII., XVIII. siècles*, mit Kopien nach Altmeisler, Beham, de Bray, Delaune, Dürer, Ducerceau, Holbein, Lucas v. Leyden, Martin Schoen, Virgil Solis u. A., 100 Blatt Folio, welche mittels der Heliogravüre hergestellt sind, lenne ich zwar nur aus Katalogen (Preis 85 M.), es dürfte aber für die angebotenen Zwecke ebenfalls nicht genügen.

München.

H. Bergau.

Kunstvereine.

Die Künstlergesellschaft in Frankfurt zählt gegenwärtig 99 wirkliche Mitglieder, d. h. bildende Künstler und Bau-Ingenieure und 23 außerordentliche Mitglieder (Kunstfreunde und Gelehrte). Wessentlich ein Hauptzweck geistlicher Vereinigung und Unterhaltung ist, so besäßen doch schon seit einer Reihe von Jahren Abende, an welchen Kunstvorlesungen stattfanden und welche überhaupt der Belehrung und künstlerischen Anregung gewidmet sind. Dieses Jahr gelang es zum ersten Male, dieselben regelmäßig wöchentlich einmal abzuhalten und es kamen dabei stets interessante Gegenstände vor. Auch wurde die Erinnerung an verdienstvolle verstorbene Frankfurter Künstler durch Besichtigung ihrer Arbeiten wieder aufgeführt, so durch Entwürfe und Kompositionen des tolemlischen Malers Seb. Zellner (welcher 1859 in Stuttgart farb) und eine Auswahl angeleglicher Zeichnungen und Aquarelle des noch wohlbekannteren originalen Carl Wallenberger. Von ganz besonderem Interesse aber waren die ersten Entwürfe und Skizzen zu den Faust-Kompositionen von P. v. Cornelius, welche dieser Künstler während seines hiesigen Aufenthalts in den Jahren 1809 bis 1811 anfertigte, und die sich gegenwärtig im Besitze von Herrn Inspektor Walß befinden. Die Kunstsammlung der Gesellschaft, die sich in diesem Jahre um 528 Blätter vermehrte und bereits über 1900 Blätter zählt, habe ich Hauptinteresse darin, daß nur Arbeiten Frankfurter Künstler oder in Frankfurt entstandene Kunstwerke in dieselbe aufgenommen werden, so daß sie dadurch einen solchen kunstgeschichtlichen Charakter gewinnt. Kleinere Kunstausstellungen fanden im verflochtenen Jahre zwei in dem Lokale der Gesellschaft statt. Das den Feind zur Erbauung eines Künstlerbauens betrifft, so ist bereits bereits auf 24,327 Gulden angewachsen und hat sich dieses Jahr um 4298 Gulden vermehrt. Der Verkauf einer Anzahl Silber, welche zu diesem Zwecke gestiftet waren, trug wesentlich zu diesem Resultate bei. Ebenso errentlich ist die Mitteilung, daß die Summe, welche die Künstlerstadt durch eine Lotterie zur künstlerischen Ausschmückung des Frankfurter Domes aufgebracht hatte, bereits auf circa 13,500 Gulden angewachsen ist. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Vorstand der Künstlergesellschaft, aus welchem die Herren Inspektor Walß, Beer, Wich und Dörfelsohn ausgeschieden sind, durch die Herren C. Rumpf, J. Wylus, Lautern und Blumshilf ergänzt worden ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. F. K. Der „Verein für Vautunde“ in Stuttgart veranfaltete kürzlich eine sehr interessante Ausstellung von Entwürfen moderner kirchlicher Architektur (Neubauten und Restaurationen) und kirchlicher Ausstattung, welche in Württemberg und den benachbarten Ländern theils zur Ausführung gekommen sind, theils noch auszuführen werden sollen. Es war eine Ueberschau der Kräfte, über welche die mittelalterlichen Bauteile in Stuttgart zu verfügen haben, denn der Versuch in Renaissanceformen waren sehr wenige. Das

nächste Ergebnis ist die Thatfache, daß das Interesse für romanische und gotische Kunst und damit auch das Verständnis in den letzten Jahrzehnten beträchtlich zugenommen hat. Dies wird zum großen Theil dem Umstände verdankt, daß die beiden Altmeister der Stuttgarter Architektur, Zeis und Ggje, auch diesen Ertlen eine liebevolle Pflege zugewendet haben, welchen Bemühungen durch die Aufträge, zwei neue Kirchen in Stuttgart zu erbauen, ein schöner Lohn geworden ist. Was nun aber den Durchschnitt im Ganzen betrifft, so ist einzuweisen, daß unsere Architekten gegenüber dem Mittelalter fast gegenwärtig noch in ähnlichem Maße befinden, wie die Architekten der frühen deutschen Renaissance gegenüber der Antike und der italienischen Renaissance, daß sie nämlich von der Annahme der betreffenden Einzelformen und Motive noch einen unvollkommenen Begriff besitzen, daß ihre Schöpfungen daher, bei allen sonstigen Vorzügen, doch häufig eine mehr oder minder wohlunselbstliche Mischung nicht ganz harmonisch und tüchtig zusammenflingender Theile darstellen. Dies erklärt sich aus der sehr verzeihlichen Neigung, welche überall bei Architekten gefunden werden wird, die eines Stils noch nicht vollständig Herr geworden, nämlich möglichst viele von dem Motiven, die sie sich durch das Studium zu eigen gemacht, und möglichst interessante zur Verwendbung zu bringen. Dagegen, die länger in einem Etile gearbeitet, werden bannen nur das wählen, was der Charakter des Bauwerkes erfordert und die verfügbaren Mittel erlauben. Es ist bei dieser Renaissance der mittelalterlichen Kunst auch, wie bei der deutschen Renaissance der Antike, nicht zu verkennen, daß man sich zuerst mit den alten Stilformen wieder auf dem Gebiete des Kunsthandwerks vertraut gemacht und von hier aus den Schritt zur Architektur gethan hat, welcher Entwicklungsgang an letzterer wohl zu verippen ist. Vegetativer Weise wird die Gotik bevorzugt und mit Vorliebe die elegante französische zum Vorbild genommen und, was sehr bezeichnend und sehr vernünftig ist, diejenige der Frühesten. Auf diesen grünen Stamm läßt sich ein entwicklungsfähiges Reis pflanzen, so daß es einen neuen eigenartigen Baum geben kann. Diese Kirche frühgotischer Zeit, für einen noch einfachen, unüberhöhten Gultus geeignet, eignen sich auch mit dem frischen, haren und lauten Gesang, der in ihren Räumen wallt, sehr gut zu protestantischen Gottesdiensten, deren Württemberg vorzugsweise bedarf. Die von den Architekten unseres Jahrhunderts zum Kirchenstil ermittelte arabische Baukunst ist jedoch ebenfalls vertreten durch die Synagogen von Würzburg und Heilbronn, deren Erbauer der Stadtbaurath Wolff in Stuttgart ist. Von kirchlichen Restaurationen leben wir nur diejenigen der Bauelemente von größerem kunstgeschichtlichen Belang hervor. Unter den Werken romanischen Stiles haben eine Erneuerung erfahren: die Kirche zu Klatteim bei Heidenheim, die St. Johannis-Kirche zu Omünd und die St. Valentinuskirche zu Murrhardt, unter den gotischen die Georgenkirche zu Tübingen und die Heiligenskirche zu Omünd. Ein nicht geringer Theil der ausgestellten Entwürfe, namentlich für die Restaurationen, ist auf Veranlassung des sehr thätigen Vereines für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württemberg's entstanden, welcher Verein einige der tüchtigsten Architekten, sowie sonstige treffliche Künstler zu seinen Mitgliedern zählt und von dem auf kunsthistorischem Gebiete mit Auszeichnung genannten Prälaten von Grünleifen geleitet wird. Dieser Verein hat es auch, in Verbindung mit der k. Staatsregierung und dem Freiherrn von Palm, Patronsabern von Mühlhausen am Neckar, unternommen, die an letzterem Orte befindliche, und durch ihre Wand- und Altargemälde, besonders diejenigen böhmischer Schule, hochberühmte St. Veitkapelle (i. E. Friedeloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben, S. 35 u. fgde.) zur Feier ihres 500jährigen Bestehens im Jahre 1880 wiederherstellen zu lassen. Es wäre noch Einiges zu sagen über Entwürfe zu kirchlichen Ausstattungsgegenständen, die allerdings nur sehr beiläufig auftreten und durchaus kein vollkommenes Bild von der Thätigkeit auf diesem Gebiete geben. Das Weiste hierin wird protestantischerseits ebenfalls von dem schon genannten Vereine für christliche Kunst geleistet. Ueberhaupt ist jedoch, wie klar in den letzten, vorwiegend katholischen Landesbestritten die Heiligenskirche, deren Hauptgegenstand die Altäre sind, betrieben wird. Bei allem hitzerischen Gescheh, das sich hierbei offenbart, wäre doch eine baldige Wiederkehr der Architektur, sobald diese nur erst wieder vollständig tauffest geworden, sehr

erwünscht, da jene Schmeißer entweder in einem modernen flauen, contümärligen romanischen Stile, oder aber in dem durch Trübzeiten überkommenen, verführten, blühend multiplizierten und veränderten spätgotischen Stile sich ergeben.

W. Das königliche Kupferstichkabinett in Berlin hat von dem verstorbenen bekannten Kunstforscher Oberbaurath Hansmann in Hannover hinterlassene Sammlung alter Handzeichnungen durch Kauf erworben, wozu sich besonders die Abtheilung der holländischen Schule eine wesentliche Bereicherung erfuhr. Wir werden über diesen Erwerb ausführlicher berichten.

Vermischte Nachrichten.

* Graf Uxheim's Abschied wird nach einer mit jugendlichen Mittheilung in den Berliner Nachrichten vielfach bebauert, und man heft noch immer, den Generaldirektor in seiner Stellung erhalten zu sehen. Von dem Ehele so verschiedenartigen Sammlungen wird Niemand eingehende Spezialkenntnis jedes einzelnen verlangen kann: objektive und unparteiische Auffassung des Ganzen in allen seinen Theilen, gleichmäßiges Interesse für die verschiedenen Fächer, den Willen, die Sammlungen nach allen Seiten hin zu vermehren und in ihrer Organisation zu verbessern, — das erkennen wohlwollende Beobachter dem Grafen Uxheim im höchsten Maße zu. Von den

telegrafischen Bemerkungen, welche die t. Museen in Berlin unter seiner Verwaltung erfahren haben, war in diesem Blatte wiederholt die Rede. Anger der Gemäldesammlung, dem Kupferstichkabinett und dem Antiquarium fanden dieselben bequemerweise der Kupferstichsammlung und Bibliothek zu Gute. Ueber Zurücklegung hat kein Theil des großen Ganzen zu tragen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 150.

Notes on a tour in the Cyclades and Crete, von H. F. TOSER. IV. — Kugler's handbook of painting, von M. H. HAATON. — The paleoethnographic gallery. — Painting by E. WATSON, von W. M. ROSSATI. — The studios, von E. F. S. PATTERSON. V. — Art sales.

L'Art. No. 12.

La Bourse en France, von R. MÉNARD. — Caroli, von J. ROSSIGNOL. — Schlus, (Mit Abbild.). — Le genre et l'aquarelle au dernier salon de la „Royal Academy“, von J. DUBOULOUX. (Mit Abbild.). — M. Leger'sche de Bellis, von J. LAFORENOSTRE. (Mit Abbild.). — 1 Kunstbelle.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung am 19. April. Eine gewählte Kupferstichsammlung aus Privatbesitz. Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau und deren Zeitgenossen. Seltene polnische Porträts. Kupferwerke. 2648 Nummern.

Inserate.

Verlag von Bernhard Friedrich Voigt in Weimar.

Musterzeichnungen von

Möbelverzierungen und Holzschnitt-Arbeiten aller Art in natürlicher Grösse

für Holzbildhauer, Möbelfabrikanten, Instrumentenmacher, Modelleurs, gewerbliche Zeichner- und Modellirschulen und auch für Dilettanten.

Enthaltend Vornaturen für Buffets, Schreibische, Spiegel, Schränke u. andere Möbel, Wild-, Geflügel- u. Fischschänge, Thieröpfe, Frucht- u. Blumenstücke, Antiquitäten, Gallerien, Füllnisse, Lesesessel, Tischflüsse, Eck- u. Mittelstücke, Consolen u. Verzierungern an Pianinos, Gestosse, Kapitelle, Embleme, Mappen, Medaillons, Uhren, Rahmen aller Art und Grösse, Wandtaschen, Albanddecken, Elagiren, Blumenständer, Schreibschränkchen, Licht- u. Ofenschirme, Notizen- u. Zeichnungsmappen u. Gestelle, Schreibzeuge, Toilette-, Hand- u. Wandspiegel und viele andere Phantasie-Artikel und Geräthe.

Von August Graef,

Bildhauer und Zeichnungslehrer in Erfurt.

40 Grossplano-Tafeln in 4 Lieferungen à 10 Tafeln.

1875. Erste Lieferung: Tafel 1—10. Geh 7 Mk. 50 Pf.

Vorräthig in allen Buchhandlungen. (50)

INovität!

Kaulbach's Nachlass.

II. Serie, 30 Blatt Photographien,

darunter Compositionen zu Shakespeare, Homer, Heine etc., ist soeben in verschiedenen Formaten à 5 Mark und 1 Mark pro Blatt erschienen und in allen Kunst- und Buchhandlungen vorrätig. (51)

Friedr. Bruckmann's Verlag. München u. Berlin.

(52) Gute Originalskulpturen (Eltz, Warner, Eisenstein u. f. v.), sowie gebaltvolle Holzgemälde nimmt zur Ausbebung und Verkaufsvornutzung an die Kunsthandlung von

H. Freimuth, 53 Bülchel, in Wachen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Dunderstund & Pries in Leipzig.

Bei E. Ditzel in Leipzig ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Briefe

von

Goethe

an

Johanna Fahlmer.

Herausgegeben

von

L. Ulrichs.

Mit Portrait und Facsimile.

8. Preis 4 Mark.

Von Goethe's Briefen an seine Jugendfreundin Johanna Fahlmer ist bis jetzt wenig oder nichts bekannt gewesen. Es sind ihrer 52, welche hier von dem Herausgeber, dem das Verdienst ihrer Entdeckung gebührt, mit den zu ihrem Verständnis erforderlichen Erläuterungen zum ersten Mal mitgetheilt werden. (53)

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8^o. broch. 6 M., eleg. gebunden 7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Beiträge

Sind an Dr. E. v. Böhm
(Wien, Liechtenberggasse
25) ob. an die Verlagsb.
(Leipzig, Neuhäuserstr. 3).
zu richten.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Zeitzeile
werden von jeder Zeile
und Kunsthandlung an-
genommen.

9. April

1875.

Weibblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhaufe (Schluß). — Rezensionen: Paris. — Dreizehn Theaterbericht. — Feuilleter Kunsthandlungen. — Zeitschriften. — Kunstler-Katalog. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Kordopolbilder. — Fährlich-Ausstellung. — Maria-Theresia-Monument.
(Schluß.)

Die Delbilder Fährlich's machen keinen erfreulichen Eindruck, wenigstens einen sehr getheilten. Sie zeigen wohl, daß der Künstler auch im Staffelleigemalde nach einer eigenthümlichen, mit der glaubensstarken und poetischen Innerlichkeit seines Wesens übereinstimmenden Vortragweise und Farbgebung mühevoll gerungen hat. Aber sie beweisen zugleich, daß weder die Art seiner Vergabung, noch seine Entwicklung und die Lebensumstände diesem Ringen stets förderlich gewesen sind. Nur wenige dieser Kompositionen sind von wirklich harmonischer Bildwirkung, stehen in Farbe, Zeichnung und Komposition auf gleicher Höhe. So vor Allem „Jakob und Rachel“, das unsern Lesern durch L. Jacoby's kleinen Etich wohlbekannte biblische Idyll (Eigenthum des Herrn v. Delfelt in Wien), an dem wir jedoch zu unserm Bedauern einige Stellen angegriffen fanden, z. B. das Gewand Rachel's; dann der „Gang Mariens über das Gebirge“ (im k. k. Belvedere) und der großartig ernste, feierlich gestimmte „Gang nach dem Belvedere“ (in H. v. Herfel's Besitz). Raum weniger schön als diese drei oftgenannten Bilder sind zwei andere, mit denen die Ausstellung und erst bekannt gemacht hat: „Ruth und Boas“ (Eigenthum des Hrn. Prof. A. Hausser) und „David als Hirtenmabe“ (Eigenthum des Hrn. Frit in Wien). Es ist gewiß kein Zufall, daß alle diese Gemälde zwischen die Jahre 1835—41 fallen, in die Zeit, in welcher Fährlich Enstos an der Wiener akademi-

schen Galerie war und sich durch diese Anstellung auf den steten Verkehr mit den Meisterwerken der alten Malerschulen, besonders mit den köstlichen Niederländern der Lamberg'schen Sammlung, hingewiesen sah. Von den beiden letztgenannten Bildern ist „Ruth und Boas“ (1835) das bedeutendere, in der Ausführung vollendetere, durchaus harmonisch und hell im Ton, nur etwas hart in der Farbgebung; „David als Hirtenmabe“ (1839) hat eine gedämpftere Stimmung, die dem speciell malerisch gestimmten Auge besser behagen wird, aber das Ganze macht mehr den Eindruck einer sorgfältigen Skizze als eines fertigen Bildes. In beiden Kompositionen ist die Landschaft vom höchsten Reiz, besonders bei dem David, wo auch die Luftperspektive vorzüglich gelungen ist. Das landschaftliche Element — das hat die Ausstellung aufs Neue bestätigt — bildet überhaupt einen der hervorragendsten Züge in Fährlich's Kunst. Kein anderer Meister der „neu-deutschen“ Schule kann sich darin mit ihm messen.

Die meisten der übrigen Delbilder können nur ein historisches Interesse beanspruchen. Ganz merkwürdig sind in dieser Hinsicht die Proben aus der frühen Jugend (Eigenthum der Familie v. Kiebel), von denen „Die Geburt Christi“ (1819) und „St. Bernarbus“ (1820) noch der Prager Zeit angehören, während „Sagar und Ismael“ (1824) schon den Einfluß der akademischen Antike Fäger's, des damaligen Beherrschers der Wiener Schule, aufweist. Gegenüber der trockenen Kälte des letztgenannten Bildes haben die beiden in Prag gemalten Kompositionen immer noch einen gewissen malerischen Reiz, der sie wie der letzte Schimmer einer großen Vergangenheit umgibt. Freilich ist es ein recht süßlicher

Reiz. In Prag war Joseph Bergler Führieh's Lehrer, „ein schwacher Nachtreter Carlo Maratta's, gemengt mit etwas Menge“, wie ihn A. W. Ambros witzig charakterisirt hat. Ein Ant. Waneš, Wenzel Markowsky u. A. waren damals Führieh's Genossen.

Aus der Zeit von des Meisters römischem Aufenthalt (1826—29) verdient zunächst die Selbstskizze zu dem Frescogemälde in der Villa Massimo, „Tancred und Armida“ (1829) Erwähnung. Führieh war hier bekanntlich die Vollendung des von Overbeck begonnenen Tasso-Zimmers zugefallen. Auf der Skizze ist namentlich die jugendliche Heldengestalt Tancred's, hoch zu Ross, von ergreifender Wirkung. Der Führieh'sche Stiesel war glänzlich ausgezogen, das spricht aus jedem Zuge der fähig bewegten Komposition.

Aus der römischen Zeit stammen auch die frühesten der ausgestellten Zeichnungen: das jugendlich stotte Selbstporträt, ganz von vorn genommen, mit leimendem Schnurrbärtchen (1827), das köstliche Blatt „Opfer Kain's und Abel's“ und die unvollendete „Aussetzung Moses“ (beide 1828), sowie verschiedene andere Skizzen und Studien, welche sämmtlich mehr oder minder deutlich den Einfluß Overbeck's und der Faust-Kompositionen des Cornelius durchfühlen lassen. Oder besser gesagt: welche beweisen, daß Führieh an derselben Quelle wie diese, an den Werken der alten deutschen Meister, vor Allen Dürer's, Gesinntheit und Gestaltungs kraft geschöpft hatte. Denn sehr bald gewinnt Führieh seinen eigenen, von Cornelius und Overbeck verschiedenen Stil. In den Blättern zu Tiedl's Genovefa, die uns in den sauber ausgeführten Original-Federzeichnungen vorliegen (1831—33), tritt derselbe schon bestimmt hervor. Es mag hier an die Beschreibung erinnert werden, welche Franz Kugler diesen Zeichnungen 1832 (Gesellschaftsblätter, Beiblatt Nr. 1 ff.) zu Theil werden ließ. Sie ist das Wärmste und Beste, was darüber gesagt worden ist: „Wenn wir die Gestalten“ — so beginnt Kugler — „welche Führieh uns in seinen Bildern vorüberführt und zu denen wir uns auf eigne Weise hingezogen fühlen, näher und aufmerkamer betrachten, so erkennen wir in ihnen bald alte und liebe Bekannte; es ist der deutsche Charakter, dessen Stempel ein jedes seiner Bilder trägt. Sie sind deutsch-fromm und ernst, deutsch-tiefsinnig und kindlich, deutsch-phantastisch und auch der deutsche Humor flingt zuweilen mit hinein; — Richtungen, die wir aus den Bildern z. B. von Albrecht Dürer gar wohl kennen. Und wenn die Gestalten, welche aus dem Gemüth des wahren Künstlers hervorgegangen sind, — für einen solchen aber halte ich Joseph Führieh — wie in einem klaren Spiegel sein Inneres erschauen lassen, so müssen wir dem Zeichner der oben genannten Bilder in herrlicher Liebe gewogen werden.“ Es ist ein Genuß, die eingehende Beschreibung der Bilder, welche

Kugler diesen Worten folgen läßt, nachzulesen (Kl. Schr. III, 9 ff.). Unsere kunstforschende Jugend, welche aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit in der Regel nur blasierte Geringschätzung für das Schaffen der Gegenwart zu schöpfen kann, kann daraus lernen, wie ein wirklicher Historiker seine Zeit studirt und würdigt.

Die weitere Entwicklung Führieh's als Zeichner — und das blieb er vorzugsweise — ging in stetig aufsteigender Linie. Von einer Erschlaffung ist nichts zu spüren; noch weniger von einer Koncession an die Strömungen des Geschmacks. Wir heben aus der Menge der Blätter zunächst einige der weniger bekannten, zum Theil unvollendeten Cyklen religiösen Inhalts hervor: „Die Herrlichkeiten Mariens“ (Entwurf für ein Altarwerk), „Bilderkreis aus dem Kirchenjahre“, mit einigen wundervollen Szenen der „Erwartung“ (des Erlösers durch Heidenthum und Judenthum, des Bräutigams durch die klugen Jungfrauen, welche die Pforte befränzen), dann den figurenreichen Bilderkreis aus der Legende des heil. Wendelin (1871), der in manchen Zügen an die fürsich von Petrar gestochenen herrlichen Zeichnungen zum „Verlorenen Sohn“ erinnert, welche ebenfalls ausgestellt sind und wohl den Mittelpunkt der ganzen Sammlung bilden; endlich der (wie die Blätter zur Genovefa) von dem Meister selbst radirte „Triumph Christi“ (Eigentum des Herrn v. Anna in Prag). — Von Einzelblättern religiösen Inhalts müssen genannt werden: vor Allem die Fragmente eines „Jüngsten Gerichts“, getuschelte Federzeichnungen von bewundernswerther Sicherheit des Vortrags, offenbar unter dem Einflusse des Studios der Werke Signorelli's und Michelangelo's entstanden, mit Kingergruppen von Teufeln und Verdammten, deren sich Keiner von jenen Weiden zu schämen brauchte; dann die schöne Bleistiftzeichnung: „Ave maris stella“ (1837), mit zwei grandiosen Engeln, welche die Himmelsthore aufstößen, damit Maria, in der Glorie thronend, als leitender Stern den unten im Schiffelein Dahinstuerenden sichtbar werde; ferner die hochpoetische Komposition: „Engel verkünden den Hirten die Geburt des Heilandes“, merkwürdig wegen des Eindrucks einer blendenden Lichterscheinung, der ohne jedes malerische Mittel, nur durch die Gruppierung und den Ausdruck der Figuren erzielt ist; endlich der durch Petrar's Stich bekannte „Mehemias“ (Eigentum der Frau Gräfin F. Fries).

Wenn der Künstler schon in diesen, dem christlichen Glaubenskreise entnommenen, Kompositionen sich seine Phantasie nie durch das Dogma verflümmern läßt, so bewegt er sich vollends frei und selbstschöpferisch in den angrenzenden Gebieten der Allegorie und der Illustration dichterischer oder historischer Szenen. Wahrsagt weisvoll ist die Darstellung der „Poesie“. — Eine Komposition von überraschender Originalität ist ferner die Gruppe

der „Künste im Dienste der Kirche“; sie sitzen um einen Altar herum, theils auf den Stufen, theils am Boden, ernst mit Bickel und Stift beschäftigt. — Eine gezeichnete Romanze möchte ich die „Kreuzfahrer“ nennen, die im hohen Waldgebirg von der in der Ferne noch sichtbaren Burg an einem Einsiedler vorbeiziehen, der sie mit frommem Zuspruch grüßt. Es ist nur eine schlichte Unrührzeichnung, in Bleistift zart hingehaucht; aber eine ganze Welt andachtsvoller Stimmung liegt in diesen tief empfundenen Linien. — Schon wegen der Vergleichung mit Kaufach's bekannter Illustration ist die Skizze zu einem Delbilde „Macbeth und die Hexen“ beachtenswerth. Ich sehe nicht an, Führieh's Komposition hoch über die seines berühmten Rivalen zu stellen. Sie giebt mit den einfachsten Mitteln die wild phantastische Scene ergreifend wieder. Auch hier fällt die Landschaft schwer in's Gewicht. Führieh läßt Macbeth und Banquo einen weithin gewundenen Pfad am Meere hin reiten. Da treten ihnen die Schicksalveränderinnen in den Weg. Die Hölle scheuen; ein Sturmwind geht über das Gesild, und Wolken, Felsen, bewegtes Meer und Figuren — Alles wirkt zusammen zu einem Eindrucke von finsterner Großartigkeit.

Wie eine reizende Novelle, der es freilich auch nicht an ergreifenden und rührenden Zügen fehlt, sehen sich dagegen die zehn Blätter „Aus dem Leben“ an, welche der Meister voriges Jahr auf Bestellung des Herrn Alpbons Dürr in Leipzig gezeichnet hat, und die wir recht bald durch den Holzschnitt vervielfältigt zu sehen hoffen. Daß dem allgemein menschlich gehaltenen Bildertrange da und dort ein persönlich erlebter Zug eingeschlochten ist, lehrt schon das Titelblatt. Da sehen wir den Künstler, in den Anblick einer auf der Staffelei stehenden Madonna versunken, auf einer Bahre sitzend, an die sich eine Wiege lehnt. Wir haben es hier nicht nur mit einer naheliegenden Symbolik zu thun, welche in unsrer ersten und letzten Ruhesätte Anfang und Ende des Lebens zusammenknüpft. Führieh's Vater war in seiner Art auch „Künstler“, wie wir wissen. (Zeitschr. 1868, S. 182). Er verstand es, Tränen, Schränke und Kinderwiegen mit schönen bunten Farben lustig anzustreichen und wie er freudlich Begleiter des Lebens mit allerhand kunstvollen Ranken und selbst Engelsköpfen vermah, so malte er auch Crucifixe und erste Todespmbole auf die Särge. Gewiß hat der Sohn an diesen Ursprung seiner Kunst — denn er half dem Vater fleißig bei seinem Anstreichergeschäft — durch das sinnige Bild erinnern wollen.

Den räumlich größten Theil der Ausstellung bilden vierzehn Kartons zu Führieh's Malereien in der Lerdensfelderkirche. Wenn ich nicht irre, schmückten diese grandiosen Kompositionen früher die Wände der Führieh'schen Schule in der I. I. Akademie. Es wäre zu wünschen,

daß die Anstalt sie von ihrem ehemaligen Lehrer zurückgewänne, um sie in den geräumigen Sälen des neuen Akademiegebäudes dem Studium der Jugend und der Nachwelt zu erhalten. Zu dem Hauptbilde an der Chorschlußwand ist, außer den Kartons von zehn Einzelgruppen, auch die Farbenskizze ausgeführt. Unter den einzelnen Figuren möchte ich dem vom Rücken gesehenen, vor dem Altar knienden Engel den Preis geben. Eine schöner bewegte Gewandfigur hat die moderne deutsche Monumentalmalerei kaum hervorgebracht. Wann wird sich endlich einmal ein Wiener Kunstverleger, ein Verein, oder eine Behörde — sei es eine staatliche oder kirchliche — finden, welche von diesen Wandgemälden Führieh's und seiner Genossen eine würdige Publication veranstaltet? —

Zun Schluffe sind wir dem großen Gypsmodell eines Maria-Theresia-Denkmal's, welches die Bildhauer Costenoble, Silbernagel und Wagner im Künstlerhaufe aufgebaut haben, einige Worte der Anerkennung schuldig. Daff Modell verdankt seine Entstehung der Konkurrenz mit einer Konkurrenz. Wie die Leser wissen, wurden die Bildhauer Vent, Prof. Kundmann und Prof. Zumbusch zur Preisbewerbung um das Denkmal der großen Kaiserin eingeladen, welches zwischen den beiden neuen Hofmuseen errichtet werden soll. Man war in Künstlerkreisen unzufrieden mit dieser „beschränkten“ Konkurrenz. Ich will mich in den müßigen Streit über die beste Art solcher Künstlerwettstreite, mit deren Erforschung unser Reichsrath sogar eine Weile sich beschäftigen zu wollen Wiene machte, nicht weiter einlassen; genug, — dem Unmuth über die Exklusivität mag der vierte Entwurf, den wir im Künstlerhaufe sehen, seinen Ursprung verdanken. Der Zorn soll gar kein schlechter Beistand beim Zeugungsakte sein, wenn man dem arabischen Spruche Glauben schenken darf. Auch in diesem Falle hat er wenigstens zu keiner Mißgeburt geführt. Der Entwurf der genannten Künstlertrias hat alle guten Eigenschaften der Wiener Schule: Leben, kraftvollen Bau und eine gewisse dekorative Wirkung, die wir nun einmal von den öffentlichen Denkmälern in erster Linie verlangen müssen. Der Aufbau des in kolossalen Dimensionen gedachten Monumentes stellt sich folgendermaßen dar: Maria Theresia sitzt im Kaiserornat, mit der Linken das Scepter aufstützend, auf dem Throne und hält in der rechten Hand eine Schriftrulle (mit der „pragmatischen Sanction“). Der oblonge Sockel besteht aus zwei Etwörtern; das obere, auf dem der Thron ruht, ist zwischen den vier sich auhebenden Etwöuten mit Hochreliefs umgeben, welche die Wirksamkeit der Kaiserin und ihre Zeit in den hervorragenden Männern der Epoche schildern; das untere, weit vorspringende Sockelwerk trägt auf dem Ecken die Reitergestalten der vier Hauptfeldherren der Theresianischen

Zeit (Daun, Landon, Traun und Rhevenhüller). Der Sadel ist in Granit, alles Andere in Bronze gegossen und für dieses Material gut berechnet. Das Wirkungsvollste an der ganzen Komposition sind jedenfalls die vier, auf stolzen Kesseln dahersprengenden Reiter, ebenso lebendig wie echt plastisch bewegte Gestalten. Am wenigsten entspricht die Hauptfigur den Ansprüchen an eine feinere Charakteristik und ideale Würde der Auffassung. Das eigentlich Persönliche, blickartig Zündende fehlt überhaupt dem ganzen Entwurf. Daran mag doch wohl die Thatsache schuld sein, daß es eben nicht das Werk eines Einzelnen, der Erguß einer frei waltenden Künstlerphantasie, sondern vielmehr eine durch die Umstände hervorgerufene Kompagnie-Arbeit ist, was wir hier vor uns haben. Dem tüchtigen Streben der begabten und rührigen Meister soll dadurch ihr Verdienst nicht geschmälert werden. Wir fürchten jedoch, daß ein wirklicher Erfolg ihr Werk nicht trönen wird.

Ueber die Preisbewerbung der drei offiziellen Konkurrenten läßt sich noch nicht berichten, da die bereits tagende Jury dieselben dem Publikum noch eifersüchtig vorenthält. Also ein anderes Mal davon!

P. F.

Korrespondenz.

Paris, Mitte März 1875.

Die Jury für die Prüfung der im „Salon“ dieses Jahres auszustellenden Werke hat sich an die Arbeit gemacht. Es ist fürwahr keine geringe Mühe für die Herren Preisrichter, 8000 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u. s. w. mit scharfem Auge zu prüfen, zu klassifizieren und sich über deren Annahme auszusprechen, ohne gar viel Proteste hervorzuheben. Proteste giebt es immer und wird es immer geben, so lange eine Jury besteht, die sich nicht bequemen will, Alles mit geschlossenen Augen anzunehmen, was ihr angeboten wird. Daß jeder Künstler überzeugt ist, daß die paar Fuß oder Ellen Leinwand, die er auf dem Rücken des stämmigen Auerzgnaten nach den Champs Elysées geschickt hat, ein Meisterwerk enthalten, wird Niemanden wundern, ebensowenig wie die Anbrüche des Unmuthes, welche das Retour schreiben begrüßen, mit welchem der Betreffende höchlichst aufgefordert wird, besagtes chef d'oeuvre zurückzunehmen. Glücklich Weise haben die „vertannuten Venies“, die Opfer des „Koterigeistes“ sich selbst gerichtet, indem sie vor einigen Jahren die Unverschämtheit begingen, eine Extra-Ausstellung ihrer Gemälde zu unternehmen, die sie ohne viel Bitterkeit l'exposition des refusés, die Ausstellung der Abgewiesenen, nannten und die ihren Sitz in einer Holzbohle gegenüber dem Intendanzpalast aufgeschlagen hatte. Eine Wanderung durch diese ungeweihten Hallen zeigte, daß

vielleicht mit einigen Ausnahmen, die ja nur die Regel bestätigen, die Strenge der Jury vollständig gerechtfertigt war. Der Versuch, eine solche Anti-Exposition vor zwei Jahren wieder in's Leben zu rufen, mißglückte und stimmte den Ton der allgemeinen Entrüstung der Refusés nach um etwas herunter. Ich möchte aber deshalb, weil die meisten Reklamationen der Maler ungerechtfertigt sind, durchaus nicht zu einem Panegyrikus der „Juroren“, wie man in Wien sagt, mich hinreißen lassen. Es ist unleugbar, daß in manchen Fällen die Jury sich in ihrem Urtheil über die ihrem Gutachten unterzogenen Werke viel mehr auf den Standpunkt einer gewissen Schule als auf den Standpunkt der Kunst stellte. Die Leidenschaft, mit welcher in Frankreich jeder Maler die Richtung, welcher er angehört, zu verteidigen pflegt, jene Leidenschaft, die immer zur Exklusivität führt, sobald die verschiedenen Schulen einander entgegenstehen, muß auch im Geiste der Preisrichter einige Spuren hinterlassen haben. Man begeistert es, daß sie Mühe haben, sich gegen diese Anfälle glühender Parteilichkeit zu verteidigen, aber das ist ja eben ihre Pflicht. Die Parteilichkeit, die so oft zu konstatieren ist, als in dem Preisrichterkollegium eine Schulrichtung entschieden vorherrscht, äußert sich jedoch vielmehr durch unbefugte Zulassungen als durch ungerechtfertigte Abweisungen. Wie oft mag nicht in den Besudern — und sie zählen nach Tausenden, — die durch den „Salon“ wandern, bei manchem Gemälde, welches weit hinter den Schranken der Mittelmäßigkeit zurückblieb, die Bemerkung aufgesüßig sein: „Du gehörst nicht hierher, sondern vielmehr in den Salon der Refusés“. Und hätten die schlecht hingeworfenen Farben die Gabe der Sprache besessen, so hätte das bekrittelte Gemälde antworten dürfen: „Ich bin kein Meisterwerk, habe nichts Besonderes an mir, aber ich bin à la mode und gehöre zur Schule des Herrn X, des Herrn Y, des Herrn Z.“ Auf die Gefahr hin, vielleicht einige der vielen Säle des palais de l'industrie zu sperren oder an den Wänden einige Lücken bestehen zu lassen, sollte die Zahl der Erwählten noch mehr beschränkt, sollten abgesehen von der Probefrage nur solche Bilder zugelassen werden, welche sich wirklich der Vollkommenheit nähern. Es gehört aber zur Ueberlieferung, die größtmögliche Anzahl Wider zuzulassen, um der Welt durch die quantitativen Leistungen der französischen Malerei zu imponieren.

Eine andere Frage, die fast alle Jahre aufgeworfen wird und nur Unzufriedenheiten erzeugt, ohne daß man Allen ganz gerecht werden kann, ist die Frage der „Moralität“ der zugelassenen Bilder. Es ist schwer, diese heikle Frage zu lösen. Inerzmal, wenn ein Bild, wie Manet's „Frühstück auf dem Gras“, wegen Immoralität zurückgewiesen wurde, gab es entlose Debatten über die Grenzpunkte, wo ein Bild unmoralisch zu werden beginnt und

moralisch zu sein aufhört. Man rief damals den Preisrichtern zu: „Wenn ihr schon so spröde seid, müßt ihr alle Körperstudien, alles Nackte von einer Ausstellung weglassen.“ Einer der Preisrichter verteidigte diesen und einige andere Beschlüsse ganz vernünftig, indem er es für unnütz erklärte, sich von dem einen Extrem in's andere zu stützen, und bewies, daß für jeden Menschen, der nicht nur mit gesunden Augen, sondern auch mit gesundem Sinne und unverdorbenem Gemüth urtheilt, es einen Unterschied zwischen Körperstudium, Berufstudium des Schönen und obskuren Bildern giebt. Diese Argumentation aber überzeugte nicht viele, umso mehr da solche Bilder, gegen welche alle Welt laut protestirt, wenn sie an die Oeffentlichkeit gelangen, einen großen Reiz ausüben. Was man aber dagegen einwenden mag: der oben erwähnte Unterschied ist leicht zu fassen, die Scheidewand liegt in dem idealen Zuge, welcher bei einigen nackten Kompositionen fehlt und andere trotz der Kühnheit derselben gleich einem Nimbus gegen den Vorwurf der Obscönität schützt. Wie man versichert, wird die heurige Jury sehr wenig präde sein und Alles zulassen, ohne um die Motive, welche von mancher Seite mit Verebtsamkeit geltend gemacht werden, sich zu kümmern.

Da gab es ferner vor einiger Zeit eine interessante Polemik wegen Zulassung von Anachronismen in historischen Gemälden. Unsere Maler allerdings lassen sich nicht mehr die Nivitäten zu Schulden kommen, welche die Meister der Renaissance bewogen, die Apostel in die Rüstung des 16. Jahrhunderts zu stecken, die römischen Soldaten, die Christus zum Kreuze führten, mit der Rüstung eines riesigen Esorja oder der Lanzknechte zu bekleiden und die Tafel der Hochzeit von Kana mit Gästen im Kostüm der genuesischen oder venezianischen Nobili zu garniren. Obwohl Judith und Holofernes alle Jahre ein Paar moderne Apelles zu einem sattfam bekannten Stoffe begeistern, so wird es keinem einfallen, vor der Thüre des Zeltes, in den die heldenmüthige Jüdin den Heerführer in der bekannten Weise enthauptet, eine Kanone abbrechen zu lassen. Aber ein scharfsinniger Besucher des vorjährigen Salons hat entdeckt, daß man dem heiligen Antonius in der Wüste einen Oktavband auf das Holzschiff legte zu einer Zeit, wo die Buchdruckerkunst lange noch nicht erfunden war. Der nämliche, das Gradwächsen hörende Kristallglas hat bemerkt, daß in einem anderen Bilde die Salome den Kopf des heiligen Johannes auf einer bronzenen Schüssel präsentirt, deren Verzierungen im Geschmacke der Periode Louis XV. ausgeführt sind. Daher ein tüchtiger Künstler den Urhebern dieser Anachronismen und ein Wink an die Jury, sich solchen Verletzungen der historischen Treue zu widersetzen. Wenn auch dieser Wink nicht beachtet wird, so zeigt die angeführte Thatsache den-

noch, daß die Sammlungsmanie, welche sich vieler Maler bemächtigt hat und ihre Ateliers in fast ebenso viele archäologische Museen umwanbelt (einige behaupten, es wären Trödelbuden), keinen ersten Grund hat.

Als die drei Gattungen, welche voransichtlich in dem diesjährigen Salon am meisten vertreten sein dürften, ist es erlaubt, die Landschaftsmalerei, die Porträtmalerei und die Schlachtenbilder anzuführen. Im letzteren Genre hat sich bekanntlich seit dem Kriege und unter der direkten Inspiration der Ereignisse eine eigene Schule gebildet, welche einige bemerkenswerthe Leistungen aufzuweisen vermag und an deren Spitze sich die Herren Verne-Vellecour und Detaille befinden. Der wirkliche Chef dieser Schule könnte Meissonier genannt werden. Seine „Hauptwache“ und ähnliche Bilder sind eigentlich die Typen, welche den neuen Kriegsmalern als Vorbilder dienen. Die einzelnen Umstände, die richtige Wieder- gabe der Physiognomien stehen den betreffenden Malern viel höher als der allgemeine Stil und die mit ihren Werken zu erzielende Wirkung. Es ist gerade das Gegentheil der großen Napoleonischen Periode, in der die Darsteller der Siege des ersten Empire sich stets bemühten, einer Aktion den Gesammtindruck abzugewinnen, während die neue Schule sich in der Wiedergabe der einzelnen Episoden gefällt. Baron Gros und Bernet, die Vertreter der älteren Epoche, waren auf der Feind- und Strategen, sie wußten ihren Schlachtplan mit der Farbe zu veranschaulichen, und ihre Soldaten marschiren in Reih' und Glied auf, als hätte das geübte Auge eines Marschalls des gewaltigen Feldherrn sie Revue passiren lassen. Das Raumverhältniß war für die Maler jener Epoche kein Hinderniß, waren ihnen doch die endlosen Galerien des Palastes von Versailles zugesprochen worden. Sie malten auch keine „bons hommes“, keine muskulösen gardedesfrancois oder zwoerghaften Musketiere. Ihre Kunst schuf Männer, wirkliche Soldaten, wettergebräunte, martialische Gestalten, deren Anblick bis auf den heutigen Tag und die verschiedenen Typen der kaiserlichen Armee erhalten hat und auf lange diese Grenadiere, diese in Eisen gehüllten Kürassiere und Karabiniers erhalten wird. Es ist jedoch zweifelhaft, ob von den vielen Gemälden, welche den 1870er Ereignissen gewidmet wurden, eine einzige wirklich ausgeprägte Figur, ein Mobil- oder Nationalgarde-Typus aufzufinden wäre, der für die Zukunft z. B. die Pariser Belagerung verkörpern wird, wie jener in seinen weissen Mantel gehüllte, mühsam sein Pferd dahinschleppende Kavallerist, der die wahrhafte Personifikation des Rückzuges von 1812 ist, und jener auf sein Gewehr gestützte Grenadier beim Wachtfeuer, aus dem die ganze Epoche von Austerlitz herausschließt. Ebenjenerjenig kann man in den Schlachtenbildern einen aufrichtig martialischen Zug erkennen. Der Grund ist ein so einfacher und springt so sehr in die

Augen, daß man sich gewissermaßen schämt, den zum Gemeinplatz gewordenen Ausspruch der Kunstcritiker seit 1872 zu wiederholen, daß die Schlachtgemälde in Auffassung, Durchführung, Wahl des Stoffes und Gruppirung der Personen eigentlich nur Genrebilder sind.

Doch konnte man bereits voriges Jahr eine Tendenz wahrnehmen, die darauf ausging, sich der alten kriegerischen Schule zu nähern und gleichzeitig auch mit dem Platte nicht zu geizen. Da hatte z. B. Detaille's Bild, welches den Einmarsch französischer Kürassiere in ein von den Deutschen besetztes Dorf unter dem aus den Häusern herauslobernden Kreuzfeuer darstellt, schon mehr Stil. Man fühlt, daß die Absicht des Malers nicht gewesen ist, eine bekannte Persönlichkeit mit täuschender Ähnlichkeit in die Aktion hineinzusetzen oder der Landschaft einen pittoresken Anstrich zu verleihen oder gar mit Genauigkeit das Innere einer bombardirten Wirthsstube oder einer Casematte wiederzugeben. Die Absicht des Malers war offenbar, die furchterliche Situation eines Straßenkampfes zu schildern, und die ruhige gleichgültige Miene der Reiter, welche, ohne einen Mundwinkel zu verziehen, den Feuerregen auszuhalten, ist meisterhaft getroffen. Jeder Reiter hat zwar seine Physiognomie, aber in allen Gesichtern spiegelt sich dieselbe Situation, dasselbe trotige Gefühl des Widerstandes gegen die dräuende Gefahr. Ein neues Bild des Herrn Detaille wird, wie man versichert, einen neuen Fortschritt in der gegebenen Richtung zeigen.

(Schluß folgt.)

Konkurrenzen.

Dresdener Theatervorhang. Man schreibt der Augsb. Allg. Zeitg. aus Dresden: „Die Ausstellung der Entwürfe für den Hauptvorhang des im Bau begriffenen Hoftheaters beschäftigt unablässig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Bis jetzt haben sich die wenigsten bis zu einem klaren Eindruck durchgearbeitet vermocht, was um so begreiflicher ist, da mehr als 60 Entwürfe um die Palme ringen und fast jeder derselben das Ergebnis einer eigenen Auffassung der zu lösenden Aufgabe ist. Die meiste Kunst erwerben selbstverständlich die von tüchtigen Coloristen ausgegangenen Entwürfe. M a t a r i ' s

(Bisiel*) scheint sich in einem derselben auf kaum verkennbare Weise zu betheiligen, und wenn die Stimmung des Bildes die unheimliche Schwüle aller Söldnungen dieses Meisters auch nicht verlängert, so gesteht man sich doch müßig, daß hier in coloristischer Beziehung das denkbar Prächtigste geleistet ist. Mehr auf durchdrachte und figurreiche Komposition ist in zwei anderen Werken der Accent gelegt, das eine — wohl schon in Berlin ausgeführt — so heißt es von Bisliccaus, das andere, wie man glaubt, von Prof. Grosse. Beide Arbeiten sind in hohem Grade verdienstvoll, ohne daß damit gesagt sein soll, daß sie für den Zweck, dem sie dienen, höher zu stellen sind, als jener vorerwähnte Entwurf oder auch als einer oder der andere der jetzt in der Menge noch unbedacht geliebten. Verehrer des 2. Theils von Goethe's Faust werden freilich vor allem durch den Entwurf bestrebt werden, welcher, wie erwähnt, dem Meister Bisliccaus zugeschrieben wird, denn hier kommen als Hauptfiguren des Vordergrundes, so Faust, wie Helena und Wephsilopides zur Geltung — zu allabendlich wiederholter Augenweide aber vielleicht doch ein zu viel des Guten. — Daß hier die Anal hat, wer die Wahl hat, werden die Kunstfreier noch genugsam erleben, zumal der größere Theil des Publicums sich noch mit Wehmuth des beim Brande des alten Hoftheaters zu Grunde gegangenen, von französischen Künstlern gemalten, einfachen, aber wunderbar schönen Caricatur-Vorhangs erinnert, und zwar nicht, ohne die Frage daran zu stellen: hätten denn das Auge und der Geist schon vor dem Beginne der theatralischen Aufführung mehr als oberflächlich in Anspruch genommen werden, und bauen und schmücken wir überhaupt unser neues Haus nicht lieber mit einiger Rücksicht auf die bestmögliche kurze Dauer aller solcher Häuser?“ — Und in einer zweiten Korrespondenz: „Das Endergebnis des Konkurrenzauswählens für den Hauptvorhang unseres neuen Hoftheaters wird höchstwahrscheinlich folgendes sein: der Entwurf, welcher Matar's Vaterchaft in jeder Hinsicht offenbart, wird den ersten Preis erhalten; dem Entwurf, dessen Schöpfer man, wohl mit gleicher Untrüglichkeit, in Hermann Bisliccaus gefunden zu haben glaubt, wird der zweite Preis zuerkannt werden; demjenigen endlich, der von dem Professor der Dresden'schen Kunstakademie Franz Theodor Grosse herrühren soll, wird zwar nur der dritte zu fallen, seinem Entwerfer wird aber der Auftrag erteilt werden, den Entwurf mit gewissen Veränderungen zur Ausführung zu bringen. Die hohe Forderung, welche an die Ausführung des sogenannten Entwurfs getnüpft worden ist, macht leider dieselbe für unser Theater unmöglich. Weitläufig erwähnt, wird das neue Dresdener Hoftheater hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung unter den Theatergebäuden des europäisches Festlandes unmittelbar nach der Neuen Pariser Oper rangiren. Letztere hat nämlich 11,237 Quadratmeter Bodenfläche und 428,666 Kubikmeter Rauminhalt; diesen Ordungsverhältnissen entsprechen bei unserem Hoftheater die Zahlen 5000 und 139,800. Dann folgt das große kaiserliche Theater in St. Petersburg mit 5559 Quadratmeter Bodenfläche und 114,288 Kubikmeter Rauminhalt, und das Rindener Hoftheater mit 4502 Quadratmetern und 129,480 Kubikmeter.“

*) Vergl. dagegen das Refuslat der Konkurrenz Sp. 415 u. 416. K. u. K.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunstauktion.

Von dem Zeitpunkt an, da sich in Deutschland ein regeres Interesse für den Kupferstich und alle Arten des Kunstdrucks bemerkbar machte, besaßen Jahrzehnte lang die von H. Weigel in Leipzig veranstalteten Kunstauktionen einen wohlverdienten europäisches Ruf. Während man früher oft die seltensten Kunstblätter verschleuderte, weil es in der Regel an guten Katalogen fehlte, machte es sich H. Weigel zur Aufgabe, die Besondere der zu verauktionirenden Kunstwerke auf Grund

der Wissenschaft und Kunstforschung auf der Höhe der Bedürfnisse der Kunst und des Kunstsammlers zu halten, wodurch auch wieder die Kunstwissenschaft gefördert und der Sammelgeist belebt wurde. Nach dem Absterben H. Weigel's übernahm Dr. Andrefsen, der bereits längere Zeit im Auktionsgeschäfte Weigel's thätig gewesen und mit demselben vertraut war, dasselbe von den Erben, führte es aber nicht lange Zeit hindurch, da ein schneller Tod ihn dieser Thätigkeit und der Kunstwissenschaft entriß. Nun kam das Kunstauktions-Komptoir in den Besitz des alten Kunstsammlers nah und fern wohlbe-

kannten Leipziger Kunsthändlers C. G. Börner, der, wie der eben veröffentlichte letzte Katalog nachweist, am 19. April bereits seine sechzehnte Auktion veranstalten wird. Man muß es Börner nachsagen, daß er nichts unterläßt, um seine Kataloge auch für die fernem Kunstfreunde brauchbar zu machen. Wie schon die äußere Erscheinung, Druck und Papier, einen wesentlichen Fortschritt bekunden, so ist auch der Inhalt und die Form der Kataloge so vorzüglich geordnet, daß nicht allein der Sammler eine richtige Vorstellung der gebotenen Kunstschätze in ihnen erhält, sondern auch der Kunstforscher sie mit voller Sicherheit als ein Repertorium der graphischen Künste verwerten kann. Sie enthalten die richtige Bezeichnung des Künstlers und des Blattes, genaue Angaben über die Abdrucksgattung und Erhaltung. Es ist besonders lobend hervorzuheben, daß neue, bis jetzt unbeschriebene Abdruckszustände näher beschrieben und genau angegeben werden. Daß Börner bei der Verfassung seiner Kataloge auch die ganze einschlagende Kunstliteratur in Betracht zieht und auf dieselbe bei einzelnen Künstlern hinweist, versteht sich von selbst.

Wenn wir nun den sechzehnten, jetzt eben erschienenen Katalog etwas genauer betrachten, so finden wir zunächst eine Neuveränderung, die nur zu loben ist. Wo ein Blatt eine Unterschrift trägt, da wird diese vorangestellt und eine kurze Beschreibung der Darstellung hinzugefügt. Der Katalog umfaßt eine reiche Sammlung von Kunstblättern, die besonders heutzutage viel gesucht und gut bezahlt werden. Eine starke Einseitigkeit wird ihm gerade bei vielen Sammlern einen besondern Werth verleihen; er enthält nämlich in seiner ersten Abtheilung meist Blätter französischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. Die besten Kompositionen eines le Brun, Wignard, Poussin u. sind in den Stichen der vorzüglichsten Meister vertreten. Die Auswahl unter den historischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen ist eine reiche, aber noch reicher vertreten sind die Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben, die pilanten, gräßlichen und galanten Blätter nach Boucher, Greuze, Lancret, Chardin, Watteau u., die uns so berecht und

verführerisch das französische Leben des 18. Jahrhunderts schildern. Von holländischen Malern werden Bergheem, Bouwerman, Teniers u. durch viele und meisterhafte Blätter französischer und holländischer Stecher repräsentirt. Wenn wir im Porträtsache auf die Werke eines Waffon, Chereau, Edelind, Trevet, Nanteuil hingewiesen, auf die schönen Hauptblätter eines Strange, Wille und Woellet und auf das reiche und kostbare Werk des G. F. Schmidt aufmerksam gemacht haben, so ist damit keineswegs der reiche Inhalt des Katalogs erschöpft, wohl aber das Schöne des Schönen wenigstens erwähnt worden.

Die zweite Abtheilung enthält Blätter polnischer Künstler, auf Polen bezügliche historische Darstellungen und Bildnisse. Auch in dieser Abtheilung ist viel Seltenes und Kostbares enthalten; wir brauchen die Kunstfreunde kaum besonders zu einer fleißigen Durchsicht der 300 Nummern zählenden Sammlung einzuladen. Auch die dritte Abtheilung, welche viele interessante, zum Theil seltene Kupferwerke enthält, ist wegen ihrer Reichhaltigkeit an Galeriewerken und Handzeichnungen-Nachbildungen der Aufmerksamkeit der Kunstsammler sicher.

J. E. W.

Zeitschriften.

L'Art. No. 13.

Ch. Vanloo et sa famille, von P. Rioux-Mallon (Mit Abbild.) — Un coop d'oeil sur l'art Italien moderne, van A. Rondani. — La caricature anglaise contemporaine, von V. Champaigner (Mit Abbild.) — Catalogue des estampes de la Marg. de Pompadour, von E. Veron (Schluss, Mit Abbild.) — Histoire de l'art en France d'après les manuscrits, von Ch. Dezobry. — Le genre et l'acquiescence au dernier salon de la „Royal Academy“ von J. Daboulez. (Schluss, Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage

Kunst und Gewerbe. No. 14. 15. 16.

Künstlerische Edelsteine. — Die deutsche Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts, von Stockbauer.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Versteigerung am 14. April. Berliner Privat-Sammlung von Antiquitäten. 393 Nummern.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Versteigerung am 26. Mai. Die Kupferstichsammlung des Herrn H. F. de la Motte Fouquet, nebst Holzschnitten, Kupferstichen, Radirungen, Zeichnungen etc. aus den Mappen einer grössern Sammlung. 2 Kataloge: 554 und 1096 Nummern.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Montag, den 19 April 1875.

Versteigerung einer gewählten Privatsammlung meist Französischer Stiche des XVII. und XVIII. Jahrhunderts: Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau, galante und Costum-Blätter, treffliche Porträts, Werke von Strange, Wille, Woollett, sowie ein ausgezeichnetes Werk von G. F. Schmidt, mit Angabe vieler bisher unbeschriebener Zustände, dabei das Porträt des P. Mignard vor aller Schrift; ferner seltene Polnische Portraits und interessante Kupferwerke, das Bolsereresische Galeriewerk, etc.

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Galerie

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. deg. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

Bekanntmachung.

In Folge der von dem unterzeichneten Finanz-Ministerium unter dem 23. October vor. 38. eröffneten Concurrenz für die Entwerfung des Hauptvorhanges für das neue Königl. Hoftheater zu Dresden sind im Ganzen 70 Skizzen eingegangen, von welchen indessen 2 wegen verspäteter Absendung nicht zugelassen werden konnten.

Von den zur Begutachtung derselben eingeladenen Sachverständigen, den Herren Oberbauath Gottfried Semper in Wien, Galeriedirector Professor Dr. Hübner, Director Professor Dr. Gettner, Beide in Dresden, Director Lessing zu Carlstraße, Director von Piloty in München, Professor Peller in Weimar, Professor Dr. Springer in Leipzig und Professor Anton von Werner in Berlin, wurden zwei, die Herren Professor Dr. Springer und Director Lessing durch Krankheit an der Besichtigung verhindert. An die Stelle des ersteren trat Herr Dr. Jordan, Director der Nationalgalerie in Berlin; Herrn Director Lessing zu vertreten, erklärte sich Herr Director von Kreling in Nürnberg bereit. Derselbe erkaufte aber ebenfalls, und zwar so kurz vor dem für die Preisvertheilung angesetzten Termine, daß die anderweite Einladung eines Sachverständigen unthunlich war.

Von den abgegebenen 7 Stimmen haben nun empfohlen

I. Für den ersten Preis:

Fünf Stimmen den Entwurf Nr. 15 mit dem Motto:

„Providentiae memor“

Eine Stimme den Entwurf Nr. 40 mit dem Motto: „Geläutert zeigt die Kunst dem Blick“ u. s. w.

Eine Stimme endlich den Entwurf Nr. 33 mit dem Motto:

„Gutes und Böses entbrennt zum Kampfe“ u. s. w.

II. Für den zweiten Preis:

Drei Stimmen den Entwurf Nr. 40 „Geläutert zeigt die Kunst“.

Je eine Stimme aber die Entwürfe Nr. 27. „Alles im Menschenleben zeigt hier die Kunst“ u. s. w.,

Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ zc.

und

Nr. 42. „Summ unique“

während eine Stimme zwei Entwürfe Nr. 27. (s. oben) und Nr. 22. „Otium divos rogat“ ohne einen vor dem

anderen den Vorzug zu geben, zur Auswahl empfohlen hat.

III. Für den dritten Preis:

haben je eine Stimme die Entwürfe

Nr. 27 „Alles im Menschenleben“ u. s. w.

Nr. 31 „Gedenke des umhergehlichen Alten“ zc.

Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ zc.

Nr. 37 „Berlin“ und

Nr. 42 „Summ unique“,

empfohlen, während wiederum 1 Stimme die beiden Entwürfe

Nr. 15 „Providentiae memor“

und

Nr. 37 „Berlin“

ohne einer vor der anderen den Vorzug zu geben, zur Auswahl vorgeschlagen hat.

Auf Grund des Ergebnisses dieser Abstimmungen hat nun das Finanz-Ministerium mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs dem Entwurfe

Nr. 15 „Providentiae memor“ den ersten Preis von 5000 Mark,

Nr. 40 „Geläutert zeigt die Kunst“ zc. den zweiten Preis von 2000 Mark

und

Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ zc. den dritten Preis von 1500 Mark

zuerkannt.

Bei der am heutigen Tage vorgenommenen Eröffnung der zu den prämirten Entwürfen gehörigen Couverts haben sich ergeben als Urheber des Entwurfes Nr. 15:

Herr Professor Ferdinand Keller in Carlstraße, als Urheber des Entwurfes Nr. 40:

Herr Professor Hermann Wislicenus in Düsseldorf, als Urheber des Entwurfes Nr. 33:

Herr Professor Dr. Theodor Große hier.

Die zu den übrigen Entwürfen gehörigen Couverts sind uneröffnet vernichtet worden. Die Einsender, welche nicht bereits eine Adresse abgegeben haben, werden ersucht behufs Rücksendung Ihrer Arbeiten, denen die Photographien der prämirten Entwürfe werden beigelegt werden, eine solche der Ausstellungskommission, zu Händen des Hofraths Dr. Kosmann, Pestalozzistraße Nr. 7. einzufenden.

Dresden, am 31. März 1875.

Königlich Sächsisches Finanz-Ministerium.

von Friesen.

Rebigit unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Beiträge

find an Dr. G. v. Eshow
(Wien, Ueberfetzungsgesell-
schaft), an die Verlagsb.
(Leipzig, Köhlerstr. 3),
zu richten.

16. April



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal getragene Zeilzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowie im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Festivalschaltern.

Inhalt: Die neue Auflage der „Denkmäler der Kunst“. — Kerepandras; Paris (Schluß). — K. von Kamborg †. — Oesterreichischer Kunstverein in Wien; Historische Kunstschau in Wien. — Kunstzeiten des Buchs und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die neue Auflage der „Denkmäler der Kunst.“ *)

Manchem von der älteren Generation stehen die Tage noch in guter Erinnerung, in denen — es sind jetzt gerade drei Decennien her — die ersten Tafeln des von Franz Kugler geschaffenen Denkmäler-Atlas erschienen. Der neu begründeten Disciplin der allgemeinen Kunstgeschichte, welche in Kugler's noch unübertroffenem „Handbuch“ die erste zusammenfassende Darstellung fand, wurde damit ein reiches Anschauungsmaterial zur Verfügung gestellt, welches durch seine übersichtliche Anordnung und geschmackvolle Behandlung einen wirklich lebendigen kunsthistorischen Unterricht erst möglich machte. Wie oft haben wir Lehrer des Faches dankbar der für jene Zeit epochemachenden Erscheinung gedankt! Wie mancher Kunstfreund, der jetzt in Photographien und Heliogravuren die Meisterwerke aller Zeiten bequem in seinem Zimmer vereinigen kann, empfing die ersten Anregungen zum Studium der Kunst aus Kugler's — freilich, mit dem Hülfzeuge der Gegenwart verglichen, bescheiden ausgestatteten — Denkmäler-Werk! Und Welch ein Abstand lag zwischen diesem und seinem namhaftesten Verläufer, dem bekannten Sammelwerke Seroux d'Agincourt's! Ganz abgesehen von dem veralteten Standpunkte, den der letztgenannte unter dem Einfluß einer einseitig klassicistischen Kunstbeur-

den Werken des Mittelalters gegenüber einnahm, waren auch die Grenzen seines Wertes noch sehr enge gezogen. Er behandelte nur die Denkmäler der abendländischen Kunst vom 4.—16. Jahrhundert. Der Orient blieb ganz unberücksichtigt, die klassische Kunst auf wenige Beispiele beschränkt, von der modernen Zeit war nicht die Rede. Dem gegenüber erschien nun in Kugler's Atlas zum ersten Mal die gesammte Denkmälerwelt nach streng historischen Gesichtspunkten repräsentirt, in glücklicher Auswahl, wohlbedachteten ökonomischen Gleichgewicht und übersichtlicher Aufeinanderfolge. Die allgemeine Kunstgeschichte machte damit gleichsam die Probe an sich selbst; die Anschauung sollte befähigen, was der historische Geist gefunden hatte. Und bis heute ist man, so großer Fortschritte auch die Einzelrecherche sich rühmen darf, in den Grundzügen nicht über den Standpunkt des Urhebers der „Denkmäler der Kunst“ hinausgekommen.

Allerdings verfügen wir heute ja über ein ganz anderes, mechanisch weit ausgebildeteres Anschauungsmaterial, als es diese meist in schlichter Umrißzeichnung sich bewegenden Tafeln zu bieten vermögen. Zu dem Farbendruck, dessen sich auch die „Denkmäler der Kunst“ ausnahmsweise bedienen, gesellen sich Photographie und Autographie als die jetzt beliebtesten, mit Recht geschätzten Bervielfältigungsmittel. Diese Vebefse dienen jedoch vorzugsweise dem Einzelstudium, ihr Werth beruht auf der Unmittelbarkeit, mit welcher sie das Objekt oder die Zeichnung desselben wiedergeben. In der Bauhütte des Architekten, in der Werkstatt des Künstlers, beim vergleichenden Studium des Forschers werden sie ihre außerordentlichen Dienste leisten, sowie sie für den

*) Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Dritte verbesserte und mit ca. 30 Tafeln vermehrte Auflage. Bearbeitet von Prof. Dr. W. Lübke und Prof. Dr. G. v. Eshow. Stuttgart, Cbner u. Seubert. 1875. Du. Fol. u. 8. Klff. 1—7.

Kunstfreund und den Touristen die unerfeglichen Auffrischungsmittel der Erinnerung und die Quellen immer neuer, begeisternder Anregung sind.

Aber alledem gegenüber behalten auch für unsere Tage die Tafeln der „Denkmäler der Kunst“ ihren Werth. Selbstverständlich einen Werth, der nicht auf der künstlerischen Qualität der eingelenen, in ihnen enthaltenen Bilder, aber auch durchaus nicht nur auf der Quantität der von ihnen gebotenen Anschauungen, sondern vor Allem auf der historischen Anordnung und Uebersichtlichkeit derselben beruht. Die Masse der Darstellungen ließe sich jetzt am Ende auch durch Photographien erreichen, — allerdings nur mittelst eines Kostenaufwandes, über den höchstens ein großes Museum gebietet, — aber die Bedeutung als Lehrmaterial schon deshalb nicht, weil ja die Photographie nur den ihr erreichbaren momentanen Zustand, keineswegs aber die ursprüngliche Beschaffenheit der Werke wiederzugeben im Stande ist, ganz abgesehen davon, daß für alle streng architektonischen Aufnahmen (Grundrisse, Aufrisse, Schnitte u. dergl.) in den photographischen Ansichten sich ohnehin kein Ersatz findet. Für die Unterweisung in den architektonischen Stilarten sind in jüngster Zeit vielfach Wandtafeln in Gebrauch gekommen; und diese leisten auch für bestimmte Zwecke, besonders in Schulen von bestimmtem sachmäßigem Charakter (Bau-, Kunstgewerb-, Zeichenschulen u. dergl.) ihre vortrefflichen Dienste. Ihr Umfang jedoch und die materiellen Schwierigkeiten ihrer Beschaffung — wie kostspielig sind z. B. die noch ziemlich primitiven Versuche, die v. d. Launig auf diesem Felde gemacht hat, — stellen ihrer Verwendung ziemlich enge Grenzen. Sie sind unentbehrlich, um einem größeren Zuhörerkreise von den Hauptformen der Stile, von den wichtigen Entwicklungsmomenten ihrer Geschichte leicht faßbare, im Gedächtniß haftende Anschauungen zu bieten. Sie versagen aber gegenüber der Masse der Denkmäler, der Vieltarigkeit der Erscheinungsformen völlig ihren Dienst. Auch hier müssen übersichtlich geordnete Zusammenstellungen von kleineren Dimensionen an die Stelle treten.

Es wundert uns daher nicht, daß das weitverbreitete Denkmälerwerk Franz Kugler's auch heute noch als ein für das Einzelstudium wie für den Kunstunterricht im Großen unentbehrliches Hilfsmittel sich bewährt. Die Verlagsabhandlung scheint die Uebersetzung zu hegen, daß es auch in der Folge nicht so leicht zu ersetzen sein werde. Denn sie hat, wie wir aus den sieben aus vorliegenden Lieferungen der 3. Auflage und aus dem vorausgeschickten Prospect erfahren, nicht geringe Anstrengungen gemacht, um die „Denkmäler der Kunst“ nach Gehalt und Form auf der Höhe der Zeit zu erhalten.

Schon die Tafeln zur alt-orientalischen Kunst weisen eine Verneuerung auf. Die Architektur Assyriens

ist vornehmlich auf Grundlage des Place'schen Prachtwerkes in ihren charakteristischen Hauptformen repräsentirt (Taf. 6. A.). Die Darstellungen der klassischen Kunst durften im Wesentlichen unverändert bleiben. Von den Emendationen der Benennungen abgesehen (wie z. B. Erene statt Ino-Leukothea auf Taf. 18. A, Fig. 4) hat nur Taf. 18 eine erwähnenswerthe Aenderung erfahren, in der Hera des Polyklet, welche nicht mehr durch die Juno Ludovisi, sondern durch den farnesischen Kopf des Neapeler Museums repräsentirt erscheint. Sehr beträchtlich sind dann die Zusätze zu den Tafeln der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst. Die merkwürdigen Baureste Central-Syriens, der großartige Kuppelbau von S. Lorenzo maggiore in Mailand, die byzantinischen Kirchen von Ispassalonich sind nach den Werken von Vogué, Hübsch und Popplewell Pullan eingehend berücksichtigt; die musivische Malerei der byzantinischen Epoche findet in einer polychromen Tafel ebenfalls ihre besondere Vertretung. Noch reichlicher ist die Baukunst des romanischen und gothischen Stils bedacht; für die Denkmäler Spaniens bot das treffliche Buch von Street, für diejenigen Frankreichs u. A. Keroit's vorzügliche Publication der südfrenchischen Bauten eine Fülle neuer Anschauungen. Die Tafeln zur deutschen Baukunst des Mittelalters erhielten eine willkommene Ergänzung durch den Farbendruck eines Theils der bemalten Holzdece in der Michaelskirche zu Hildesheim.

Aber den bei Weitem größten Zuwachs an Tafeln kündigt uns der Prospect für die Kunst der Renaissance und für die der Gegenwart an. Während die Ergänzungen der früheren Epochen fast ausschließlich der Architektur zu Gute kommen, sind bei denen der neueren Kunst Malerei und Plastik in ausgedehnter Weise mit berücksichtigt. Den drei neuen Tafeln zur Architektur der italienischen Renaissance schließen sich zwei Tafeln italienischer Malerei (besonders zur vollständigeren Charakteristik der oberitalienischen Schulen) und ein Farbendruck nach einem Stiche aus Raffael's Loggien an. Die altspanische Malerschule ist durch eine neu hinzugefügte Tafel mit Bildern Rogier's, Peter Christophsen's, Gerard David's u. A., die altdeutsche durch Werke des älteren Holbein, Zeitblom, Jan Josef, Hans Baldung u. s. w. reichlicher vertreten. Auch die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, ein Frans Hals, Dirk Hals, Thomas de Keyser, Jan van der Meer von Delft, Brouwer und van der Helst, erheben sich nach Maßgabe der neuesten Forschung eine entsprechende Repräsentation. Noch umfassender endlich soll die Ergänzung der Kunst der Gegenwart sein, welcher allein mindestens 15 Tafeln gewidmet sind. Als Zeitgrenze der früheren Darstellungen war das Jahr 1850 eingehalten. Auf den Ergänzungstafeln wird also die Entwicklung des letzten Vierteljahrhunderts, in welche

allein auf architektonischem Gebiete die Neugestaltung zweier moderner Hauptstädte (Wien's seit der Stadterweiterung und Paris' unter Napoleon III.) hinein-führt, zu ausführlicher Schilderung gelangen. Die gährende Bewegung auf allen Gebieten des heutigen Kunstlebens macht allerdings die Auswahl hier zu einer sehr schwierigen Aufgabe, ausschließliche Berücksichtigung des wahrhaft Bedeutenden und Charakteristischsten zur ersten Pflicht der Bearbeiter.

Von den beiden Herausgebern war Lübke an dem Werke bereits seit dem Auscheiden Gohl's mit thätig. Er bearbeitete den 4. Band der ersten Auflage (1856 beendet) und theilte sich dann mit Püchow in die Herausgabe der zweiten (1855). Letzterem, der damals den größeren Theil des Textes übernahm, ist dies Mal die Bearbeitung und zum Theil völlige Neuabfassung des Textes allein zugefallen, während Lübke den der Vervollständigung der Tafeln zu Grunde liegenden Plan entworfen und gemeinsam mit Püchow zur Ausführung gebracht hat. Auf diese Weise ließ sich der einheitliche Charakter des ganzen Unternehmens am besten wahren, und man darf zugleich die Erwartung hegen, daß die mit der inneren Einrichtung, mit den Mängeln wie mit den Vorzügen des Werkes innig vertrauten Herausgeber nichts außer Acht lassen werden, was zur Verbesserung desselben beitragen kann.

Die Ausstattung ist im Wesentlichen der der zweiten Auflage (und der 1864 von Lübke besorgten Vorkausgabe) ähnlich. Der Text erscheint, wie damals, getrennt von den Tafeln, nur in etwas größerem Format und eleganterem Druck. Die Einteilung in Abschnitte ist weggefallen; die Tafeln haben im Text nur die fortlaufenden arabischen Ziffern. Der Druck der Tafeln ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, und der Korrektur der Unterschriften, sowie zahlreicher kleiner Unebenheiten in den früheren Darstellungen ist sichtlich die schärfste Aufmerksamkeit zugewendet.

Wir glauben daher zu dem Urtheile berechtigt zu sein, daß das großartig angelegte Werk sich auch fürder seiner Bestimmung würdig erweisen und in seiner verjüngten Gestalt fortwirken werde zur Verbreitung des kunstgeschichtlichen Studiums und echter Kunstliebe.

P. F.

Korrespondenz.

Paris, Mitte März 1875.

(Schluß.)

Das Porträtfach wird hier jetzt in jener eleganten, etwas effektirten, im Ganzen aber gefälligen Manier cultivirt, welche Herr Carolus Duran in die Mode gebracht hat und welche das Glück dieses Malers begründete. Keine einzige Dame aus der Gesellschaft hat oder

wird es unterlassen, sich mit der idealen Gruppierung der erforderlichen Accessoires des Herrn Duran malen zu lassen. Er versteht sich aber auch wirklich wie Keiner darauf, das Gesicht einer nicht immer ganz schönen Dame interessant zu machen und der wirklichen Schönheit durch einen geistigen Zusatz eine höhere Signatur aufzudrücken. Man kann auf eine reiche Production des Herrn Duran und seiner Nachahmer rechnen. Wetten wir auch, nebenbei bemerkt, darauf, daß es weit eher 2—3 Damen zu Pferde geben wird als eine. Seit dem Ersolge Croizette's, der sprudelnden Künstlerin des Theatre Francais in ihrem Amazonenkleide, wollen alle Pariser Merveileusen sich in ähnlichem Aufzuge abbilden lassen, aber ebenso wenig wie es jedem gegeben ist, im wirklichen Leben nach Korinth zu wandern, ebenso wenig macht sich jede Damengestalt zu Hof, selbst auf der Leinwand.

Die Ausstellung, die jährlich gegen den ersten Mai eröffnet wird und ungefähr bis gegen den 15. Juni dauert, wird, wie bekannt, in dem großen Industriepalast der Champs Elysées abgehalten. Der untere Gartenraum, mit vielem Geschmack eingerichtet, dient für die Ausstellung der Statuen, Standbilder, bronzener und marmorner Arbeiten. In den städtischen oberen Sälen wird die Malerei untergebracht, und auf der um das ganze Gebäude herumlaufenden Galerie befinden sich die Aquarellen, Kupfer- und Stahlstiche, Zeichnungen, Radirungen u. s. w. Die Einrichtung der Räumlichkeiten zeugte von jeher von einer kundigen Hand, und außerdem ist die Ventilation in den Sälen eine vorzügliche, was an den heißen Sommertagen und bei den vielen Besuchern gewiß nicht zu unterschätzen ist. Das Palais de l'Industrie, welches im Jahre 1855 für die Weltausstellung errichtet wurde und seitdem als bleibendes Denkmal derselben stehen blieb, wurde erst etwa vor 10—12 Jahren zum Refugium des „Salon.“ Lange Jahre hindurch fanden die periodischen Ausstellungen im Louvre statt, wo sie entstanden waren (1667). Man versuchte inzwischen, sie anderswo unterzubringen, bis das Unternehmen zur Zufriedenheit der Aussteller wie zur Bequemlichkeit des Publikums nach den ehedem Feldern verlegt wurde. Der Besuch ist jedes Jahr ein enormer und hat seit dem Kriege eher zu- als abgenommen.

Auch abgesehen von dem „Salon“ kündigt sich das Frühjahr durch Vorbereitungen zu mannigfachen Ausstellungen an. Die voriges Jahr zu patriotischen oder Wohltätigkeits-Zwecken veranstalteten Unternehmungen werden auch heuer in anderer Form wiederkehren und voraussichtlich wieder ein zahlreiches, neugieriges und kunstsinnes Publikum anlocken. Die Essayer Ausstellung im Palais des gesetzgebenden Körpers, die ebenso glanzvoll abgehaltene wie lukrative kunstindustrielle Ausstellung haben einerseits bewiesen, daß die Schaulust

des Publikums durch den „Salon“ nicht hinreichend befriedigt wird, und andererseits, daß es für die Kunstliebhaber neue Horizonte giebt, welche jezt, da sie einmal eröffnet wurden, nicht mehr einzuschränken oder gar zu verdunkeln sind. Man hat dem Publikum im Laufe des vorigen Jahres in all' die Herrlichkeiten, welche in den Palästen der Geburt- und Gelehrtenratie, in den Behausungen der Amateurs und der enravigirten Sammler aufgespeichert liegen, Einblick gestattet, und man kann versichert sein, daß die allgemeine Neugierde sich damit nicht zufrieden geben wird. Die Schätze der Privatleute gehören diesen nicht mehr ganz; es erheben sich gewichtige Stimmen dagegen, daß die Meisterwerke, welche theoretisch Gemeingut sein sollten, nur einem beschränkten Kreise Eingeweihter zugänglich bleiben. Wie doch die leidenschaftliche Liebhaberei zu allerhand Theorien und staatsgefährlichen Prinzipien führen kann! Mit der konsequenten Verfolgung dieser Ansicht brächte man ein gutes Stück Sozialismus zu Wege! Glücklicherweise fehlt es an Vorwänden nicht, um die etwas gefährliche Tendenz dieser invasionstüftigen Neugierde in ein unverfängliches Gewand zu kleiden.

Ich möchte diese Gelegenheit benutzen, um die Kunstfreunde auf eine Sammlung hinzuweisen, von deren Existenz bisher nur wenig verlautet hat. Ein zweites Stockwerk in der Rue Richelieu beherbergt diese Schätze, auf die mancher Direktor eines öffentlichen Museums neidische Blicke zu werfen berechtigt wäre. Der Besitzer, ein Deutsch-Österreicher von Geburt, Herr Spizer, lebt seit langer Zeit in Paris und beschäftigt sich seit 30 Jahren mit der Sammlung dieser Kostbarkeiten. Zu den reichsten Abtheilungen derselben gehören die Sammlungen von Uhren, von italienischen und französischen Emailarbeiten. Auch an Waffen, geschnittenen Kästen, Truhen u. dergl. findet sich eine staunenswerthe Menge. Von den Rüstungen haben einige bei ihrer Anstellung gerechtes Aussehen gemacht. Ich erwähne schließlich noch die zahlreichen Arbeiten in Eisenblein.

Im Hotel Drouot gab es, neben den Sammlungen oder Theilen von Sammlungen, welche dort fortwährend, meistens nach dem Tode ihrer Besitzer, unter den Hammer kommen, zur Aboewechselung einmal eine Auktion, die durch keine außerordentlichen Geldbedürfnisse, auch nicht in Folge eines Todesfalles oder aus Spekulationsgründen hervorgerufen wurde. Es war dies der Verkauf einer Anzahl von Gemälden, Radirungen und Federzeichnungen des Malers L. Boulanger. Dieser Künstler gehört bekanntlich zu denjenigen, welche die romantische Bewegung von 1830 auf der Leinwand sekundären wollten. Er marschirte hinter Viktor Hugo und seinem Anhang in gemessenem Tempo einher, etwa wie der Retrat hinter dem Korporal. Er entlehnte auch die meisten seiner Stoffe der romantischen Poesie. Nicht die modernen sind es allein, die ihn zu

inspiriren vermögen; er schöpft seine Stoffe auch aus Dante und Shakspeare, „Romeo und Julia auf dem Balkon“, „Macbeth“ waren seine Erstlingswerke. Die Dichtungen Hugo's: „Les rayons et les ombres“, „Les feuilles d'automne“ wirkten ebenfalls auf ihn, und man verdatit diesem geistigen Verständnisse zwischen dem Poeten und dem Maler treffliche Illustrationen im großen Stil. Unter den im Hotel des Ventes verkauften Bildern finden wir z. B. „La fin du ciel“, die Zerstörung einer phantastisch dargestellten Stadt. Das Feuer züngelt nicht nur an den Wänden und Dächern dieser Stadt empor, es mußte auch gewaltig in den Adern des Malers lodern, als er, von den Versen seines Lieblingsdichters trunken, selbst die Steinmaße entzündet wollte. Hier kommt die ganze Ueppigkeit der romantischen Phantasie zur Geltung; das Roth herrscht überall vor, so sehr, daß, wenn man von dem richtigen optischen Standpunkte, der zum Genuße dieses Bildes vorgeschrieben scheint, auch nur um ein Paar Schritte abweicht, die ganze Illusion zerrinnt und man nur eine unsfrämliche rothe Masse vor sich sieht. Gelingt es aber, den richtigen Standpunkt einzunehmen, so kann man nicht umhin, wenn man auch die mitunter brutale Methode der romantischen Schule nicht billigt, die Lebendigkeit zu bewundern, mit welcher die gewaltige Scenerie dargestellt ist. Männer in wallenden Gewändern, Weiber mit aufgelösten Haaren rennen wir durch einander, während aus dem Stalle entlungene Pferde dahinflasen, während Alles ringsherum einstürzt, zusammenbricht und über den Horizont sich eine unheimliche Nöthe ausbreitet, die klar anzeigt, daß die Katastrophe am Umfang gewinnt.

Zur Zeit, als Boulanger seine Gemälde auszustellen begann, war man über seine Kühnheit enträstet. Man fand es unschicklich, so derb den Pinsel zu führen und so verschwenderisch mit den Farben umzugehen. Nun, die Kerzen des Publikums haben sich seitdem gewaltig gestärkt. Die Realisten haben die Romantiker in der Malerei sowie auf der Bühne um gar Vieles übertroffen. Nachdem man die Blutlache in Regnault's „Hinrichtung in Granada“ genossen, ohne dabei in Ohnmacht zu fallen, kann man ruhig die Kühnheiten Boulanger's hinnehmen.

Neben der historischen und poetischen Malerei (mit Vorliebe wählte Boulanger Stoffe mit mittelalterlichem Kostüme) vertegte sich der Meister auch auf die Porträtmalerei. In dieser Hinsicht leistete er Großes, und man darf behaupten, daß es seine Porträts gewesen sind, die am meisten dazu beigetragen haben, das Eis, welches zwischen ihm und der Gunst des Publikums lag, zu brechen. Boulanger war mit den Trägern der literarischen Revolution intim bekannt; neben seiner Freundschaft hegte er für dieselben eine große Verehrung;

beide Gefühle leiteten seinen Pinsel und ließen diesen Wunder wirken. Boulanger ist es, der für die Nachwelt die Züge derjenigen bewahrt hat, deren Werke die Zierden der modernern französischen Literatur bilden. Der moderne Holzschnitt und Stahlstich nahm sich keine andern Muster als die Porträts Boulanger's. Die melancholischen Züge Musset's, das Regergesicht A. Dumas', die olympische Stirne Hugo's, der Denkerkopf Feine's und die Nabelais-Figur Balzac's, die an der Spitze der tausendfach vervielfältigten Ausgaben ihrer Werke prangen, verdanken den ihren Physiognomien aufgedrückten Charakter dem Auffassungstalente Boulanger's. Man denkt sich die Obengenannten nicht anders als in dieser von dem romantischen Porträtmaler gewählten Form und Einleidung. Lebte z. B. Balzac anders fort als in dem klassischen, einer Mönchskutte ähnlichen, weissen Schlafrod, den ihm Boulanger anzog? Die nämliche Tüchtigkeit, wie in der Nachbildung des menschlichen Gesichtes, legte Boulanger in der Auffassung idealer Gestalten an den Tag. Er verdient hier A. Chaffer, dem französischen Schöpfer Gretchens, an die Seite gestellt zu werden. Da wurde z. B. eine „petite fadette“ verfeigert und sonderbar genug um ein Spottgeld erstanden. Es ist unmöglich, den Roman George Sand's und speziell den Charakter der ländlichen Feldin der meisterhaften Erzählung mit mehr Wahrheit und poetischem Gefühle in einem Knicstuck zusammenzusetzen. Man liest danach den Roman Sand's mit mehr Verständnis. Und diese „petite fadette“ ist nur ein Specimen der Leistungen Boulanger's auf diesem Gebiete. Neben den Nadrirungen und Oelgemälden verfeigerte man, wie gesagt, auch eine Anzahl Federzeichnungen, welche darthun sollen, daß, wenn auch die romantische Furia dem Koloristen den Portritt lieb, er deshalb nicht zeichnen zu lernen vergessen hatte.

Paul v. Abrest.

Nekrolog.

△ In Arthur von Ramberg hat die deutsche Malerei einen ihrer begabtesten und liebenswürdigsten Vertreter, die Münchener Schule einen ihrer tüchtigsten Lehrer verloren. Am 1. Februar hatte der Künstler noch seine Familie in Gesellschaft begleitet und sich darin mit der ihm eigenthümlichen Mischung von Feinheit und Noblesse bewegt, und am 5. Nachts wenige Minuten nach elf Uhr war er bereits hinübergegangen, ohne auch nur einen Augenblick die Gefahr geahnt zu haben, in der er schwebte. Sein nur ein paar Jahre altes Töchterchen, an dem er mit rührender Bärtlichkeit hing, übertrag, an Scharlach und Diphtheritis leidend, den tödtlichen Krankheitsstoff auf den Vater.

Arthur Georg Freiherr von Ramberg war am 4. September 1819 unter den Tulauben in Wien geboren. Sein Vater war der frühere preussische Lieutenant und nachmalige k. k. österreichische Feldmarschall-Lieutenant Georg Heinrich Ramberg, wegen seiner

vielsachen Verdienste um den Kaiserstaat auf dem Schlachtfelde, in den Salons der Diplomatie und im Gebiete der Wissenschaft in den Freiherrnstand erhoben, ein ebenso tapferer wie unterrichteter und vielseitig gebildeter Soldat; seine Mutter eine Baronin von Seidewitz, geistvoll, hocharistokratisch und von festem, um nicht zu sagen starren Charakter. Unter der Aufsicht so hervorragender Eltern erhielt Arthur eine glänzende, aber nicht eben tief gehende Erziehung. Der Vater wollte ihn zum Soldaten, die Mutter zum Diplomaten machen. Nach beiden Richtungen hin mußten ihm seine einnehmende Persönlichkeit, seine geistige wie körperliche Beweglichkeit, seine Gabe rascher Auffassung und seiner Beobachtung trefflich zu statten kommen. Eigenschaften, die um so mehr zur Entwicklung gediehen, als sein Vater, bald in Deutschland, bald in Italien, bald in Böhmen, Ungarn und Siebenbürgen verweilt, sich allervorten in den ersten Kreisen bewegte und dem Sohne jeder Tag neue Eindrücke brachte.

Arthur hatte als Knabe einige Zeit bei seinem Großoheim, dem namentlich durch seine Zeichnungen für die damals beliebten Taschenbücher weitbekanntem hannoveranischen Hofmaler Johann Heinrich Ramberg in Hannover gelebt und von ihm Zeichenunterricht erhalten. Seither zeichnete Arthur viel und gewandt, und als er 1840 die Prager Universität bezog, um dort die philosophischen Studien zu absolviren, besuchte er nebenebei die dortige Kunstakademie und erklärte schließlich mit aller Energie, er wolle Künstler werden. Man schickte ihn auf ein Jahr auf Reifen; da sollte er die Marotte vergessen. Aber er vergaß sie nicht, entwich vielmehr nach seiner Rückkehr nach Prag mit erborgtem Reisegeld nach Dresden und ward dort erst Schüler der Akademie und dann Julius Hübner's, während er in den bedeutenden Kreisen sich bewegte, in denen ein Semper, Hähnel, Kriehel, Schnorr, Bendemann, Reibel, Richter, Schumann, Richard Wagner, Miller, Auerbach, Freitag, Gutzow, Jul. Hammer, Eduard und Emil Verriert und ihre Schwägerin und so viele andere weit über das gewöhnliche Maß hinausreichende Menschen verkehrten. Wenn Ramberg in dem genialen Treiben jener Tage gleichwohl den Kopf obenauf behielt, hatte er das hauptsächlich Hähnel und Semper zu danken. Durch Hähnel ward er auf „Schwinds hingewiesen und nahm sich diesen, wie seine „Hochzeitfeier“ nach Goethe zeigte, zum Vorbild.

Ein Duell mit Uffo Herr brachte ihm sechs Monate Festungshaft auf dem Königstein ein; doch fand er dort Muße, seinen „König Heinrich den Finkler im Kampfe mit den Ungarn“ für den Grafen Sobenthal zu vollenden. In der Dresdener Gesellschaft sammelte er sodann reichen Stoff zu Skizzen und Scenen aus dem sozialen Leben und legte damit den ersten Grund zu einer Richtung, die er später mit soviel Glanz und Geschick pflegte. Die Jahre 1848 und 1849 verlebte er im den Aufenthalt in Dresden, und so ging er 1850 mit seiner jungen Frau, einer Tochter des bekannten Leipziger Buchhändlers Fleischer, nach München, wo er sich an Piloty, Schwind, Dorschel und Franz Adam angeschlossen und, durch seine Verbeirathung überhaupt in ruhigere Bahnen gelenkt, rasch eine Anzahl meist humoristischer Bilder, wie die „Tadamerinen am Sonntag“, den „Blumenstrauß“, den „Spaziergang mit dem Hofmeister“, das „Versteden“ u. malte.

Seit 1855 Wittmer, vermählte er sich 1857 zum zweiten Male, und nichts ließ annehmen, daß er Münden verlassen würde. Aus jener Zeit stammen die prächtigen Kompositionen zu Schiller's Gedichten: Laura am Klavier, Dido, und das vor allen geistreiche Punschlied, sowie die „Erwartung.“ Da rief ihn 1860 der Großherzog von Weimar als Professor an seine neue Kunstschule und Ramburg folgte dem ehrenvollen Rufe. Als er kaum dort angekommen und in seinen neuen Wirkungskreis getreten war, erging von Münden aus der Auftrag an ihn, für das Maximilianum in einem großen Oelbilde den „Hofhalt Friedrich's II. von Hohenstaufen in Palermo“ zur Anschauung zu bringen. Noch ehe er dieses Bild vollendet, ward er zum Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie ernannt, wosin er nach sechsjähriger Abwesenheit zurückkehrte. Das genannte Bild zählt zu den besten Werken der modernen historischen Kunst.

Seitdem waren es hauptsächlich die reizenden, Epoche machenden Illustrationen zu Göthe's Hermann und Dorothea und zur Luise von Voss, welche dem Künstler eine ungeheure Popularität verschafften und ihn zu einem der ersten deutschen Illustratoren machten. Dazwischen aber entstanden noch die „Vegetation auf dem See“, „Am Stidrahn“ und die „Einladung zur Raubfahrt“, sowie die „Keltire“, lauter Bilder von sinniger und anmuthiger Erfindung. Uebrigens hatte Ramburg schon in früheren Jahren unzählige Illustrationen für Auerbach's, Merig's Kalender und ähnliche Unternehmungen gezeichnet, und auf diesem Gebiete haben wir entschieden das Hauptgewicht seiner Bedeutung zu finden.

Die Wiener und die Berliner Akademie hatten Ramburg zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt und mancher Orden schmückte seine Brust.

Sammlungen und Ausstellungen.

II Oesterreichischer Kunstverein in Wien. Die Februar- und Märzausstellungen erhielten einen besonderen Reiz durch die Kollektiv-Ausstellung polnischer Maler, die sich mit Matejko an der Spitze in einer ansehnlichen Zahl recht begiegender Leistungen dem Publikum präsentirten. Die Künstler gehören mit Ausnahme des Genannten sammt und sonders der Münchener Schule an und arbeiten auch größtentheils noch gegenwärtig an der Vor-, ihre Heimath in der Wahl ihrer Motive jedoch nicht verzagend. Es läge die Verlesung nahe, bei dieser Gelegenheit über die Kunst der Polen überhaupt eingehendere Betrachtungen anzustellen, nach Eigenthümlichkeiten zu suchen, um schließlich eines Nationalen herauszufinden, wenn nicht das Recht, was wir hier schauen, auf deutschem Boden gemeldet wäre und von deutschen Meistern seinen partiellen Uebersprung genommen hätte. Etwa kann aber immerhin das Land sein, eine so bedeutende Anzahl künstlerischer Talente zu besitzen, unter denen mannde mit Recht „ersten Ranges“ genannt werden können. Arthur Grottger und Jan Matejko sind weit über die Grenzen ihrer Heimath hinaus bekannt geworden und von den jüngeren Nachstrebenden haben schon manche Leistungen, wenn diese auch nicht gerade den großen Stil jener Zeiten verfolgten, die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich gezogen; wir erwähnen hier nur die Arbeiten Brandt's, Gierpmeli's und Kurella's. Stefan Wrobleger und Matejko, jeder in seiner Art, ganz eigenartig und selbstständig da, treten sie uns in ihren Bildern in ihrer vollen Individualität entgegen und suchen sie vornehmlich durch die dramatische Wirkung der Komposition zu leisten, so neigt sich die jüngere Generation in vielen Punkten gerade nach der entgegengesetzten Richtung. Die Schule Witoy's, die die Mehrzahl der genannten Maler ergaben; in Technischen ist dabei eine gewisse Rehrücktheit, ja man könnte sagen, ein gegenlei-

tiges Nachahmen bemerkbar, welches durch die intimen freundschaftlichen Verhältnisse den Künstler unterläßt, von denselben patriotischen Tendenzen abzuheben, sich bis auf die Gesamtsinnung und selbst die Wahl der Gegenstände erstreckt. Wir finden nicht die frühere bessere Farbe eines Zeiglers, Kurzbaueer etc. in den Bildern der polnischen Genremaler, noch weniger den urwüchsiges Genuß der Deutschen: als die Ebene des nordischen Landes, auf welches in den Augen seiner Bewohner der Himmel noch immer mit einem schwarzen Trauerlande herabfällt, lieben sie es nicht, des Lebens bessere Seiten darzustellen; ein entsetzt, mehr wehmüthiger als gemüthlicher Zug schließt durch ihre Darstellungen; der Genuß, wenn er in Genreszenen die und da eine Kelle spielt, ist freilich; die Gesalten erregen wohl unsere Theilnahme, wir betrachten sie aber nicht in Distanz; so ganz hineingezogen in das Bild, wie bei den Deutschen, werden wir nicht. Die Bilder von Gierpmeli, Komateli, Schelmonski, Kurella sind alle in einem düsteren, halb melancholischen Tone gehalten; grauer Himmel, die Gegend! In ihren Gesalten finden wir wohl ausgeprägte Charaktere, aber nicht in streubiger Thätigkeit, sondern verschlossen, schweigend; jede trägt ein Stück Egoismus im Ausdruck. Die genannten Künstler haben sich alle mehr oder weniger in der Farbe der Richtung angeschlossen, in der G. M. J. vielleicht zuerst originell und der Schule Witoy's herverragend, einer Richtung, bei der die Stimmung über Alles geht wird. Den ausgefallenen Bildern dieser Art sieht man Matejko's neueres Werk wie Trompetenklang einem dumpfen Grundton gegenüber! Das Auge ist geblendet von Licht und Farbe und muß sich erst die schlichten Töne eigentümlichen zurücklegen, um in die Komposition hineingehen zu können. Der Meister hat dies kein neues Historienbild gegen seine früheren Arbeiten in kleineren Dimensionen angeführt und schiedet uns darin den Mann des polnischen Königthums unter der Regierung Sigismund's I. und seiner Gemahlin, der italienischen Prinzessin Bona; als Motiv hiezu wählte er die Einsegnung der jetzt noch als Ehrenwürdigkeit Krausa's fungirenden großen Sigismundsglocke. Die Komposition zerfällt, wie ähnlich bei „Stefan Wrobleger“, in zwei Theile, man kann sagen in einen aristokratischen, der in feierlicher Ruhe, in Parade sich präsentirt, und in einen demokratischen, in dem die eigentliche Handlung spielt; den Vermittler macht auch in diesem Bilde wieder ein geistlicher Würdenträger. Links vom Beschauer unter dem Baldachine erscheint im reichsten Kostalle das Königspaar. Gesalten aller Art vom ehrwürdigen Hofkaplan bis zum Schalksbarren sind zu einer pompösen Gruppe vereint und betrachtet die Scene, die sich vor ihren Augen (rechts) abspielt. Hier wird nun unter Meister Hans Beham's eigener Leitung die loslose Glocke aus der Erde gezogen; die Gesellen ziehen an den Stricken, drehen an den Kurben und lenken das gewaltige Werk; dieser Theil des Gemäldes ist der lebendigste und hält sich auch in der Modellirung plastischer; die Typen sind, wie dies ja die Eläste Matejko's ist, von scharfer Charakteristik und scharfem Effekt; im Hintergrunde erhebt man die Mauern des Krakauer Schlosses und die Silhouette der Kathedrale. Zeichnung und Arrangement sind mit der gewohnten Geschicklichkeit gebündelt; dagegen läßt sich nicht einwenden, wohl aber in Betreff der Färbung und Farbe. Es ist nicht zu läugnen, daß die Farbe Matejko's seit seinem „Weihnachtag zu Lublin“ bedeutend flatter geworden ist; die violetten Tinten sind fast gänzlich geschwunden, die Töne feiner transparenter neben einander, und dieser Vorzug ist besonders in den beiden letzten Bildern des Meisters wahrnehmbar, bei denen die Scenen im Freien handeln; dabei ist aber auf die Pustperspektive und auf die zur Stimmung figurirende Bilder nöthige Substantverteilung in dem gegenwärtigen Bilde, wie bei Stefan Wrobleger, nur in der schäudernden Weise höchst genannt. Abgesehen davon, daß es der Künstler verständig, ganze Partien untergeordnet zu halten oder durch Schattenlagen zu dämpfen, was doch in dem gegenwärtigen Bilde bei den Gesalten im Vordergrund so nahe gegeben war, umgibt er auch jeden kräftigen Schlaghatten; dabei bietet Gedrängte, Motivartige des Ganzen, in welchen die brillanten Einzelheiten sich nur gegenständig streben. Die Mängel treten in dem neuen Bilde vornehmlich auf der linken, der königlichen Seite grell hervor; die Gruppen rechts erscheinen plastischer, aber nur durch die lebendigeren Motive, nicht durch eigentlich malerische Modellirung. Wie ein Schild Eis fällt im Hintergrunde die Kathedrale von Krausa in's Auge; der Künstler

leht die Silhouette in einen graublauen Ton, wie die Dinge aus der Ferne bei schwerer Atmosphäre im Winter ausweichen, während bis an den Fuß des Gebäudes das Volk im starren Sonnenantrieb wandelt; dieser kalte Fied erhebt noch die Gluthen des Verbergrundes, leht aber mit diesem in greller Dissonanz. So viel von Matejko's historischer Bilde. Von den zwei Beträgern des Künstlers besitzt das männliche bedeutendere Vorzüge; es ist gesteuert gezeichnet und in der Farbe ruhig bei aller Kraft, mit welcher der Pinself in der Zeugung. Der Hintergrund mit allerhand Waffen, welche wohl den würdigen Stammvater des Kontaristen bezeugen mögen, ist zur Figur in wehthübender Stimmung gehalten. Weniger gelungen in dieser Beziehung ist das weibliche Bildnis, welches schon dadurch einen etwas unangenehmen Eindruck macht, daß es überlebensgroß erscheint; dazu sind die Schatten im Fleische zu grau und das Weirerf lärm zu sehr; im Uebrigen ist jedoch auch dieses Bild gut „fertig“ gemalt, noch gar manche Künstler aus Vitebsk lernen könnten. Doch wenden wir uns zu den andern polnischen Malern. J. Brandt dürfte unter allen den selbständigen Weg gehen und auch in Betreff seiner Leistungen die Palme davontreten. Sein Name ist schon von seiner „Türkennacht“ her dem Wiener Publikum vortheilhaft bekannt. Das Bild dieser „Uraintischen Katakomben auf Neresgeirung“ ist ein Kabinettstück ersten Ranges. Seine materielle Stimmung, Leben und Gtegang in der Zeichnung sind die Vorzüge, welche das Bild zu den angesehensten der Ausstellung machen. Am Brandt reihen sich nun die Stimmungsmaler, deren Charakteristik eben skizziert wurde, mit einer sattenlichen Anzahl von Bildern an. Von dem jüngst verstorbenen W. Gierzymski finden wir ein Nachtbild: eine die Verstrafe mit gar möplicher Staffage; J. Gielmonski illustriert einen Kirchengang. Ein trüber Morgen in der, facher Landtschaft; die Nacht hindurch ist es geregnet, noch hängt der Himmel voll grauer Wolkeln; die schmutzige Straße entlang wandeln verschiedene Gruppen nach einer fernern Kirche, aus welchem ein Lichtlein wie ein Trostgeleite im irrischen Zammerthale hervorleuchtet. Alles geht summt dem Lichte zu; ganz nicht ein alter Mann, tief gebeugt die Hände auf den Knien geschlagen — eine ebenso drucklose wie wehmüthberregende Figur! P. Kurella führt uns einen polnischen Markt vor ebenfalls in der, unheimlicher Stimmung; wir begegnen interessanten Typen in anspruchsvollen Szenen, in denen aber ein gutes Etid Pfeife ruht. Man möchte nicht bei in diesen abgelegenen Winkel der Welt, aber weithinwendig ist es, die Menschen von dort zu sehen, wie sie stolz sind auf das, was sie sind. Derselben Künstlers „Mederfabrik“ ist von früher her bekannt und wurde bereits an dieser Stelle besprochen. In ganz ähnlichem Charakter hält sich Kowalski's „Koffstation in Polen“; der Humor des Bildes ruht im Grunde genommen nur in der Misere, welche in dem Melice dargestellt wird. Wen je das Mischgeschick aus einen polnischen Postknoten verbannte, der leant je alle, diese Gefallen! W. Walecki's „Partie bei Krakau“ mit reicher Staffage ist klar in der Farbe und als Motiv nicht ohne Reiz; dasselbe ist zu sagen über des Künstlers „Giemler“; auch Al. Swiecicki's „Mein aus Polen“ ist mit seiner Staffage ein äußerst hübsches Bildchen. Im Genre zeichnen sich noch vier von den Fr. Kreutz durch gute Zeichnung und hübsches Arrangement aus, nur steht in den Figuren noch immer zu viel Modell. A. Piattowski scheint in seinem „Verhauung“ seine Landleute als Stimmungsmaler tarifiziert zu wollen; im Ernst giebt es denn doch kein solches Genie in der Menschennatur, selbst nicht in Galizien! — Doch nun zu den übrigen Ausstellungsobjekten. Darunter gebührt schon des Renommés des Künstlers halber dem Bilde von Gabriel Max der Vorrang. Die Vorbilder, die Max zu seinen Bildern wählte, sind zumest Schattenbilder der Liebe; er ist der Maler unglücklicher Frauenherzen. Bald sehen wir die blühende Jungfrau in der Arena den wilden Bestien preisgegeben, bald sie gebietet vor den Katalomben sitzen; „Abgie“ nennt der Künstler das Bild eines jungen Geschwisterpaars, das in trostloser Landchaft des Frühlings erstes Keimen betrachtet und „lamentable Auslie“ mülige mau zu der Stimmung setzen, die wir in dem Autlie der Gefallen lein; von seinen „Phantasiebildern zu Tausenden“ angefangen bis zu seinen letzten Werken spricht sich jedes Bild ein wehmüthiges „Borbei mit den streubenden des Lebens!“ In seinem neuesten Bilde, der „Julia Capuier“, ist der Künstler

seiner bisherigen Richtung nicht untreu ge worden. Der Orol Paris nah am Morgen des Hochzeitstages mit den Pfaffen den Gemache seiner Braut und findet sie erfarrt und leblos; Korenjo's Schlußtrakt hat sie der Welt entrückt. Der Künstler führt uns in das Gemach Julia's; angeleitet ruft sie auf ihrem Lager und hält weiße Blumen in ihren über die Brust geschlagenen Händen; der Kopf ist vorgebeugt, die Wangen sind bleich; zu den Füßen liegt ein Dünchen, welches durch das jierliche Fenster dem berannuhenden Orolen entgegenharrt; ein rosiges Strahl der Sonne bricht durch die Scheiben. Obwohl das Bild in technischer Beziehung viele Vorzüge besitzt und mit aller Liebe durchgeführt ist, läßt es dennoch kalt, und man wird weder zum Mitleid noch zur besondern Trauer durch die jugendliche Gestalt gestimmt, die da schläft oder tot ist. Es fann dies Julia sein, aber auch eine andere Schloßdame, vielleicht auch nur ein gewöhnliches Weib; der Kopf erinnert kaum an mehr. Max ist in seinen größeren Bildern nicht so glücklich wie mit seinen kleineren; das gegenwärtige Bild ist, ähnlich seinem „Anatomer“, die Parade eines Reichthums, und der Beschauer wird nicht mehr dabei zu denken able — Ighade um diese Formen, daß sie dahin sind! — In demselben Saale fanden wir das große Gemälde von Prof. G. Erculi in Neapel, das „Begräbnis Timonee, des Tyrannenbestreuer“ darstellt, von welchem Die Münchner Korrespondent bereits berichtet hat (Kunstblatt Sp. 198). — Von den kleineren Figurenbildern, die noch ausgeführt worden, verdient H. Büchner's „Kantenspielerin“ der lehrreichsten Vorzüge wegen besonders erwähnt zu werden. J. Füllgen's „Gefchämies Tischertein“ ist hübsch gezeichnet und das Köpchen der Helten alterlich gemalt; ein hübsches Kabinett-Bildchen. „In der Eckerle“ baute ferner M. Eich eingehend. Von den nur spärlich vorhandenen Landschaften verdient Prof. H. Knorr's „See im norwegischen Fjordland“ der postweisen Auffassung wegen rühmliche Erwähnung.

* Historische Kunstausstellung in Wien. Aus Anlaß der Eröffnung des neuen Akademiegebäudes wird im Jahre 1876 in Wien eine große historische Kunstausstellung stattfinden, welche den Zweck hat, ein Bild der künstlerischen Leistungen der Wiener Akademie zu geben, und zwar von der Zeit ihrer Gründung durch Kaiser Leopold I. bis auf die Gegenwart. In der Ausstellung werden nur Werke derjenigen Künstler zugelassen, welche an der Wiener Akademie in der genannten Zeit als Lehrer gemüht haben oder noch wirken oder die derselben als Schüler angehört haben, endlich derjenigen, welche in Wien anfängliche Mitglieder der Akademie sind. Da wohl so ziemlich alle österreichischen Künstler von Bedeutung unter eine dieser vier Kategorien fallen, so dürfte die Ausstellung eine Gesamtrepräsentation der österreichischen und speziell der Wiener Kunst seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts darbieten und dadurch nicht nur für Wien, sondern auch für die gesamte Kunstwelt ein außerordentliches Interesse erwecken. Die Ausstellung findet im neuen Akademiegebäude statt und dauert vom 15. October bis 31. December 1876. An der Spitze der Ausstellung stehen der Unterrichtsminister als Vorpäsident und eine Reihe weiterer Ehrenpräsidenten aus dem Kreise von Gönnern und Förderern der Akademie und ihrer Vetterungen. Die Ausstellungskommission wird unter dem Vorsitze des Direktors der Akademie aus drei Schichten bestehen: a) für die Zulassung, b) für die Aufstellung der Objekte, c) der der Jurie. Ueber die Zusammenfassung der Ausstellungskommission berichten wir später.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

- Förster, Peter** von Cornelius. Ein Lebensbild. Berlin, Lüderitz.
- Toepfen, Max**, Geschichte der Stadt Marienwerder und ihrer Kunstwerke. Mit Plan und 4 Tafeln. Marienwerder, Kanter.
- ITALIENISCHE RENAISSANCE.** Orig.-Aufnahmen v. archit. Details, Flächendecorationen, plast. Ornamenten etc. 1. Serie (in 5 Hftn.). Das Chorgestühl d. Kirche San Severino in Neapel, herausgegeben von Cordes und Giesenberg. 1. Hft. (10 autogr. Bl.) Fol. Leipzig, Seemann.

DAS NATIONALDENKMAL AUF DEM NIEDERWALD VON Joh. Schilling. Mit Abbild. 4. Berlin, Alex. Duncker. **Riproduzioni di Pareti Pompeiane e di alcuni loro particolari eseguite del vero in Oliografia da V. Steger.** Fasc. 1. 2. (6 chromolith. Bl.) Imp.-4. Neapel, Detken & Rocholl.

Kupferstiche.

Becker, C. Kaiser Karl V. bei Fugger, gest. von Fr. Zimmermann. gr. qu. Folio. Leipzig, H. Vogel. **Engerth, Ed. Der Sieg des Prinzen Eugen von Savoyen über die Türken bei Zenta,** gest. von E. Doby. Qu. Roy.-Folio. Leipzig, Haendel.

Photographien.

Denner, Balth. Portrait eines alten Mannes. Nach einer Zeichnung des Belvedere. Wien, Mittke. München, Bruckmann. **Dyck, A. v. Gräfin Emilie von Solms.** Ebenso. Ebd. **Palma Vecchio. Junge Venezianerin.** Ebenso. Ebd.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 3.

Schnorr's Bibel. — Gezeichnetes Altarstück im Dom zu Brandenburg, von Wernicke. — Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst, von L. Gerlach. (Schluss. Mit Abbild.) — Die Christus-Kulte des H. Bernhard. — Von dem Gold- und Metallschmuck des Königs der Wiedertäufer in München.

Gewerbehalle. 4. Heft.

Die ehemalige Kaiser. Porzellanfabrik in Wien, von J. Falke IV. (Mit Abbild.) Abbildungen: Holzschnitzereien aus dem Ober der Kirche zu Eszömos von 1540; Interieur von den Cisterciensern der Katharinenkirche in Keszmit (Ungarn) von 1620 — Moderne Entwurfe: Hühnercrabak, Kleider- u. Schirmständer, Pastell u. Strahl. Blumentisch, Gasthausgebild, Milchkanne, Zuckerschale, Kamin, Trinkbecher aus Glas.

The Academy. No. 151. 152.

The Linnell exhibition, von W. M. Rossetti. — The studios, von E. F. S. Patten. VI. — The British Academy of art at Rome, von M. M. Heaton. — The Esquiline and Palatine hills, von C. J. Hemans. — Art sales.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. 2. Heft.

Rembrandt von Rijn, sagoförren och den verkliga, von A. Schimann (Mit Abbild.) — Gråfnigarna på Forum i Rom. (Mit Abbild.) — Eros och Psyche, grupp af J. T. Sergel. (Mit Abbild.) — Porträttet och genrebildningen i konstföreningens utställning, Hösten 1874, von O. Upmark. (Mit Abbild.)

Das Kunsthandwerk. 8. Heft.

Otter, XVII. Jahrg. — Romanische Leuchterfüsse, XI. u. XII. Jahrg. — Teller, 1619. — Venezianische Gläser, XVI. Jahrg. — Italienischer Majolikasteller, XVI. Jahrg. — Reitzeng, XV. u. XVI. Jahrg.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums No. 115.

Weihnachts-Ausstellung im österr. Museum 1875. — Prospekt einer Schule für Mosakarbeiten in Sèvres. — Ueber die Anordnung und Aufstellung der kala. Alterthumsammlungen im neuen Hofmuseum.

Journal des Beaux-Arts. No. 6.

L'enfant de Bruges. — Première publication de la Société internationale des aquafortistes; Eau-fortes de l'art universel. — La collection Beissel.

Inzerate.

Kupferstich-Kabinet de la Motte-Fouquet.

Diese berühmte Sammlung, welche nur Kupferstiche u. Radirungen ersten Ranges enthält, wird am 24. Mai in Folge Todes des Besitzers durch den Unterzeichneten versteigert. — Der Katalog enthält in 584 Nummern u. A. die fast vollständige Iconographie von Dyck's, 23 Eigen-Radirungen von Dyck's, 193 Blätter von und nach Rubens von gleichzeitigen Stechern, Müller's Sixtinische Madonna in frühestem Abdruck auf unansehnlichem chinesischem Papier etc. etc., und ist mit dem gleichzeitig erschienenen Kataloge einer anderen Sammlung vorzüglicher Kupferstiche, Holzschnitte, Zeichnungen etc. (1096 No.), welche im Anschlusse an die de la Motte'sche Auktion (26. Mai) verkauft werden, zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Kunst-Auktion in Mannheim

3.—7. Mai 1875.

Hinterlassene Sammlung des Hofapothekers Wahle. Werthvolle Gemälde (459 Stück) alter u. neuer Meister, Kupferstiche, plast. Gegenstände etc. Katalog auf Verlangen gratis und franco durch

(58) J. Bensheimer, Buchhandlung in Mannheim.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Montag, den 19. April 1875.

Versteigerung einer gewählten Privatsammlung meist Französischer Stiche des XVII und XVIII. Jahrhunderts: Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau, galante und Costüm-Blätter, treffliche Porträts, Werke von Strang, Wille, Woollett, sowie ein ausgezeichnetes Werk von G. F. Schmidt, mit Angabe vieler bisher unbeschriebener Zustände, dabei das Porträt des P. Mignard vor aller Schrift; ferner seltene Polnische Portraits und interessante Kupferwerke, das Bolsseresche Galeriewerk, etc.

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert & Pries in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Holbein

und

seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite

umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S. gr. Lex.-8. Preis broch. M. 13; geb. M. 15, 50.

Ein Supplementband, das kritische Verzeichniß der Holbein'schen Werke enthaltend, wird später ausgegeben.

POPULÄRE

AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 50 Pf.

Beiträge

sind an Dr. G. v. Sölkow
(Wien, Uebernahmungsstr.
25) ob. an die Verlagsb.
(Leipzig, Köhne'sche, 3),
zu richten.

Inserate

à 25 Bl. für die drei
Mal gesaltene Zeitschrift
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

23. April

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagskäufern.

Inhalt: Die Oeffnung des Medicäergrabes in Florenz. — Zur holländischen Kunstgeschichte. — Nekrolog: Gerstl; Mich. Zimmermann; Max Oberhumml. — Personenverzeichnis. — Wandmaler Kunstverein; Wandmaler Unterrichtsverein; Verein für Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Berlin; Künstlerbergwerk Kunstverein; Kaiserlicher Kunstverein. — Lehrvereiner Kunstverein; Wiener Künstlerbund; Kaiserlicher Kunstverein; Kunstsammlung des Germanischen Museums in Nürnberg. — Kunstmarkt: Kunstmarkt aus London; Sitzgebeimtal in Lübeck; Provinzialmuseum in Trier. — Jambler's Tafelauflage. — Zeitschriften. — Nekrolog-Katalog. — Inzerate.

Die Oeffnung des Medicäergrabes in Florenz.

Seit einiger Zeit hatte man an der Statue der Abenddämmerung, welche zur Seite des Sarkophages Lorenzo's in der Medicäerkapelle lagert, ein seltsames Geistes bemerkte. Um der gefährlichen Erscheinung auf den Grund zu kommen, wurde beschloffen, die Statue von ihrem Standort zu entfernen und am 24. Februar der Beschlus in's Werk gesetzt. Als Ursache erkannte man ein wurmfressig gewordenes Holzstück, welches unter die Beine gelegt worden war, um die Schultern der Statue etwas nach rückwärts zu heben. Nachdem man einmal an dem Denkmäl gerüttelt hatte, ging man weiter und öffnete am 1. März den Sarkophag selbst. Der nächste Zweck war wohl, sich von dem Grade der Erhaltung des Leichnames zu überzeugen; gleichzeitig wurde aber damit auch die Frage, wer hier beigesetzt sei, entschieden. Die Tradition hat seit Vasari in dem Sarkophag, welchen die Gestalten der Morgen- und Abenddämmerung schmücken und auf welchem der nachdenkende Held (il pensoso) sitzt, das Begräbnis Lorenzo's, des Herzogs von Urbino, erblickt. Erst vor einigen Jahren hat Herr Herman Grimm gegen diese Bezeichnung Widerspruch erhoben und eine Verwechslung des Namens Lorenzo mit Giuliano, Herzog von Nemours, behauptet. Für die Fachgenossen hat allerdings Schnaase's eingehende Erörterung (Rezeensionen, 1864, S. 177) die Sache zu Gunsten der alten Tradition längst erledigt. Durch die Oeffnung des Sarkophages müssen aber auch die Ungläubigsten, vielleicht sogar der Autor der falschen Hypothese, überzeugt werden. Wir wissen urkundlich, daß Herzog Alexander (il Moro) nach seiner Ermordung 1537 in

dem Sarkophag seines Vaters Lorenzo beigesetzt wurde. Ist also die Tradition, die hier Lorenzo's Sarkophag annimmt, im Rechte, so müssen sich zwei Leichname in demselben vorfinden. So war es auch. Wenn auch bereits arg verfallen, konnte man doch mit aller Sicherheit zwei Körper unterscheiden; der Professor der Anatomie, der zur Oeffnung zugezogen wurde, konstatierte überdies, daß der eine Schädel einem jungen Manne angehörte — Lorenzo starb in seinem 27. Jahre — und daß der andere Schädel mit schwarzem krausen Haare bedeckt war, woher der Name: il Moro stammt. Es bleibt also bei der alten traditionellen Bezeichnung Lorenzo für die Gestalt, die zwischen der Morgen- und Abenddämmerung den Sarkophag krönt und unter dem Namen „il pensoso“ bekannt ist, und ebenso ist nach wie vor Giuliano mit dem „Moro“ identisch zu achten.

A. S.

Einem Briefe unseres Florentiner Korrespondenten entnehmen wir über den Vorgang noch folgende Details:

„Die Oeffnung des Grabes fand statt in Gegenwart des Präsesen, des Syndikus, des Direktors der l. Galerien Comm. Gotti, der Kommission für die Kunstangelegenheiten, der Aerzte Prof. Paganucci und Dr. Alessi. Foreti, des Prof. der Archäologie Samurrini, zahlreicher Beamten der l. Sammlungen, Künstler, Vertreter der Presse und des Priors der Kirche. Unter dem Deckel des Marmorarkophages mit dem „pensoso“ zeigte sich zunächst eine Lage von Brettern, die an den Schmalseiten des Rechtes befestigt waren. Nachdem man sie entfernt hatte, kamen zwei Leichname zum Vorschein, welche nebeneinander auf dem Rücken lagen, der

Art, daß die Hüfte des Einen zu Häupten des Andern sich befanden. Der unter der Figur der Abenddämmerung liegende war baarhäuptig und mit einem dunkeln Rock (tonaocolla) bekleidet; der andere, unter der Morgendämmerung ruhende, trug ein langes helles Gewand und eine Kopfbedeckung von larmoiisirochem Sammet. Die Untersuchung der Schädel ergab, daß der mit dem dunkeln Gewand bekleidete einem jungen Manne, der andere einem noch jüngeren angehörte. Es folgt daraus, daß der erstere Leichnam der des Lorenzo ist, der andere der seines Sohnes Alessandro. Jener ist brachycephal, von sehr entwickelter Schädelbildung, die linke Seite des Schädels etwas niedriger als die rechte, der Unterkiefer weit vorkühend, das Kinn viereckig, die Zähne sehr schön und vortrefflich erhalten. Der Schädel des Herzogs Alessandro gehört zu den dolichocephalen; er ist kleiner als der andere und regelmäßiger; die Nase muß aufwärts gebogen gewesen sein; die Backenknochen springen etwas vor. Beide Schädel enthielten noch das zu Staub gewordene Gehirn, vermischt mit harzigen Bestandtheilen von der Balsamirung, welche in die Nasenhöhle eingebrungen waren. Bei der Messung der Schädel ergab sich, daß der Kopf des Herzogs Alessandro 700 Gramm ungeschlossenen Pfeffers faßte, der des Herzogs Lorenzo 740.

Bei der ersten Berührung zerfielen beide Körper in Staub. Die Stoffe flogen auseinander beim bloßen Anhauchen, mit Ausnahme des Leinens, welches immer eine gewisse Konsistenz bewahrt. Und von Leinen war das feine, lange, schön gefärbte Hemd des Herzogs Alessandro, am Halse mit einem schmalen, gefärbten Kragen besetzt.

Nachdem die Untersuchung der Leichname beendet und durch den Sekretär der Galeriedirection, Herrn Baldazzi, ein notarieller Akt darüber aufgenommen war, wurde der Deckel des Sarkophags wieder geschlossen und die Statuen in dauerhafterer Weise, als es ursprünglich geschehen, darauf befestigt."

Zur dänischen Kunstgeschichte.

Erst neulich bin ich darauf aufmerksam geworden, daß sich in der letzten (dritten) Ausgabe von Kugler's Geschichte der Malerei einige Bemerkungen über dänische Kunst finden, und daß in denselben eine bedeutende Anzahl Fehler sind. In der Verberzeugung, daß es die Pflicht jedes Lesers ist, wenn er in einem so bedeutenden Werke, wie das Kugler'sche, Irrthümer entdeckt, namentlich mit Rücksicht auf spätere Auflagen, darauf aufmerksam zu machen, erlaube ich mir die nachfolgenden Zeilen in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen.

„Die Kunst der skandinavischen Länder“ — so heißt es in der von Hugo Freyherrn von Blomberg besorgten

dritten Ausgabe — „steht natürlich im Allgemeinen mit der deutschen in mannigfadem Zusammenhang. Wenig fruchtbar auf dem historischen Gebiet (Carl Bloch in Rom) besitzet sie einige tüchtige Vertreter des Genres (W. Marstrand, Dalsgaard, N. Simonson), namentlich aber der Landschaft (Vöfen, Ellersen, Lunde, Støogaard, Schovelin, Libert, Kiærskan, neuerdings Stump und C. Naumann) und der Marine (W. Melby in Hamburg, E. F. Sörensen, Larsen u. a.) — — — Am bekanntesten durch figurliche Darstellungen aber ist in Deutschland sicher Elisabeth Jerichau-Baumann aus Kopenhagen.“

Künstler mit dem Namen Dalsgaard, Vöfen, Ellersen, N. Simonson, Støogaard, Kiærskan, Stump, Naumann und Larsen haben in Dänemark nie existirt. Mit Dalsgaard, Vöfen und Larsen sind wahrscheinlich Dalsgaard (ausgespr. Dalsgord), Vöfen (ausgespr. Vöfen) und Larsen gemeint; da aber Vöfen schon 1855, Larsen 1859 gestorben ist, dürfen ihre Namen nicht mehr in ein Verzeichniß jetziger dänischer Künstler aufgenommen werden. Auch gehört „Naumann“, mit dem wohl nur Neumann gemeint sein kann, nicht eigentlich unter die Landschaftsmaler, er ist ein hervorragender Seemaler, hat aber niemals einen Baum oder ein Feld gemalt. Støogaard soll Støogaard sein, Ellersen Ellersen, N. Simonson N. Simonson, Kiærskan Kiærskan, Stump Kump, W. Melby in Hamburg entweder W. Melbye in England oder (wahrscheinlicher) Anton Melby in Hamburg. „Stump“ soll „neuerdings“ aufgetreten sein; schon im Jahre 1848 hat er treffliche Bilder gemalt und ist jetzt beinahe ein Sechziger. Daß einer unserer bedeutendsten Figurenmaler als Carl Bloch „in Rom“ angeführt ist, daß ferner bei dem Namen der einzigen hier aufgeführten Künstlerin, die nicht als Dänin geboren ist, E. Jerichau-Baumann, die Worte „aus Kopenhagen“ hinzugefügt sind, obwohl der Erstere niemals außer Dänemark wohnhaft gewesen, und die Letztere in Polen geboren, in Düsseldorf zur Künstlerin erzogen ist, will ich nur kurz erwähnen. Weit mehr zu tabeln ist die höchst unkritische Auswahl der Namen der Maler, die als Repräsentanten unserer Kunst dastehen sollen. Jedem Dänen muß es wenigstens sehr auffallend sein, Namen wie Liebert und Schovelin in derselben Reihe mit Støogaard und Kump zu sehen, besonders in einem Verzeichniß, in welchem man Kuhn und Külle vergebens sucht.

Daß man im Auslande von dänischer Kunst so gut wie Nichts weiß, ist sehr zu bedauern. Es giebt aber ein Wissen, welches schlimmer ist als gar keines; wider ein solches seien denn diese Bemerkungen gerichtet.

Kopenhagen, im März 1875.

Eigard Müller.

Nekrolog.

Corot 4. Der Senfemann hält strenge Musterung in den Reichen der französischen Künstler. Vor wenigen Wochen war es Millet, den man im stillen Barbizon der Muttererde übergab, welcher er seine Kunst weihete. Bald darauf begleitete eine unabsehbar Menschenmenge die Leiche des am 23. Februar verstorbenen Altmeisters der französischen Landschaftsmaler, den „alten Corot“ hinaus auf das campo santo des Père Lachaise. Corot zählte bereits 79 Jahre, aber trotz diesem hohen Alter ist der Verlust ein empfindlicher für die Kunst. Der Geist dieses Greises hatte seine ganze Frische bewahrt, die Inspiration schwebte mit ihrem Glorienschein um dieses schmerzerweise Haupt, und die Hand führte den Pinsel mit der gewohnten bewundernswürdigen Fertigkeit. Noch vor Kurzem war der Meister der Gegenstand einer rührenden, wohlverdienten Oration. Aus Gründen, welche den Mitgliedern der offiziellen Jury geläufig sein müssen, wurde die große goldene Medaille, welche alle 5 Jahre vertheilt wird, — einem Andern zuerkannt. Die öffentliche Meinung, die Stimme der Kollegen des Hingeshiedenen hatten diesen als den einzigen passenden Kandidaten bezeichnet — und man war bitter enttäuscht, da diese Wahl an der geeigneten Stelle nicht bestätigt wurde. Bald wurde aber für die Unbill Ertrag gefunden. Eine Subscription wurde sofort in sämmtlichen Ateliers eröffnet, eine bedeutende Summe zusammengehoffen und eine Medaille bestellt, welche im Namen aller seiner Kollegen dem greisen Meister vor etwa drei Monaten überreicht wurde. Alles, was in der Künstlerwelt einen großen oder einen kleinen Namen besitzt, machte sich eine Ehre daraus, zu diesem Anerkennungszeichen beizusteuern, und die dem prächtigen Geschenk beigelegte Liste verschaffte Corot die süße Ueberzeugung, daß er von Niemandem vergessen war. Nicht ohne Nahrung betrachtete er die täuschend ähnliche Wiedergabe seiner gutmüthigen Bäge auf dem edlen Metall und die um den Kopf im Halbkreise herumlaufende Legende:

„Dem Werte Corot's 1822—1875 seine Bewunderer.“

Und in der That, 53 Jahre lang legte Corot Pinsel und Palette nicht aus der Hand, aber ein halbes Säkulum hatte er gearbeitet und studirt; denn beide Begriffe konnten sich bei ihm nicht trennen. Jedes neue Bild zeigte einen neuen Fortschritt, und wenn man nach dem Unterschiede forschte, der zwischen den früheren und jedem neuen Werke besteht, welches Corot in den Salons ausstellte, so findet man stets eine Vermehrung des Kenntnißreiches, ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse des Idealen. Denn ein Idealist war Corot durch und durch, und nicht mit Unrecht nannte ihn ein Kritiker den „Poeten unter den Malern.“ Schon die Wahl seiner Lieblingsstoffe zeigt die Lust zu idealisieren. Wenn er eine grüne Landschaft, eine Waldpartie, einen Winkel der Campagna, oder jener herrlichen Umgebung von Fontainebleau fixiren will, überträgt er sein amuthigste Object in jenem Augenblicke, in dem die ersten Strahlen trillern, auf jedem Graubalme der Morgenbahn liegt und ein hellgrauer Schleier die Gluth und den Glanz der aufsteigenden Sonne bittet oder mildert. Mancher Maler hat schon mit Glüd Sonnen- und Untergänge geschildert; Corot verstand es, wie keiner, die unbeschreiblich wohlthuende gelinde Annuth,

die in der Dämmerungsstunde liegt, aufzufassen und wiederzugeben. Seine besten Landschaften sind für die Seele, für's Herz gemacht. Kein Wunder, daß zur Zeit, als die Menge und die Mode, welche die Menge beherrscht, vor Allem der Fälle des Koloritis huldigte, Corot nicht nach Gebühr gewürdigt wurde, daß man ihn als eine Kraft zweiten Ranges betrachtete. Erst als die Orgie der Koloristen einigermaßen die Augen ermüdet und gelendet hatte, wendete man sich mit voller Würdigung diesen sanften, zarten Malereien zu, die so wohlthätig beruhigend wirken, wie die Silberküde der Angeluslodien an einem schönen Sommerabend. Die süße Melodie, welche in einem Corot'schen Landschaftsbilde liegt, seßelt kaum das Auge, aber der Geist fühlt sich wie emporgehoben und steigt mit langsamen Schwingen den Regionen des ungetrübten Genusses zu. Ja genüß, für jene, welche keinen andern Glauben haben als die Natur, welche Wälder und Wiesen als Tempel betrachten, für diese kam das Werk Corot's den Gegenstand befähigender Anbetung bilden. Er idealisirt ihre Götter, wie Andere die Gestalt des Erlösers und der Heiligen. Und als wollte er zeigen, daß die Tempel der Göttin Natur nie verlassen sein dürfen, besetzt Corot stets seine Landschaften mit schön gewählten Figuren.

Corot machte seine künstlerischen Studien in den Werkstätten Michalon's und Bertin's. Unter ihrem Einfluß staffirte Corot seine Landschaften mit Gestalten aus dem Alterthum; doch blieb er nicht in den mythologischen Angeln hängen. Im Jahre 1835 stellte er eine „Sagar in der Wüste“ aus, ein Bild, welches durch den Kupferstich rasch popularisirt wurde. 1836 und 1837 folgten Diana im Bad und Sileus, 1844 die Zerstörung von Sodom, 1845 Hower bei den Schafhirten und daneben Daphnis und Chloe, 1849 ein Christus am Delberg, der „Brand von Sodom“, eine Fortsetzung des 1844er Bildes, und 1859 jene trostlose Haide mit den drei Fegern Macbeth's, welche einem Dichter die Idee gab, das mächtige Drama Shakspeare's für die französische Bühne zu bearbeiten. Erwähnen wir noch der „Begegnung des Dante und des Virgil“ und schließlich wir rasch die Liste, denn sonst wären wir versucht, den ganzen Rosenkranz von A bis Z durchzunehmen, und das wäre lang. Man denke doch, daß Corot in dem einzigen Jahre 1867 acht Bilder im Salon ausstellte, daß er seit 1832 an 33 Ausstellungen Theil nahm und fast immer wenigstens durch vier Bilder vertreten war. Damit aber ist das Werk Corot's nicht abgeschlossen, man müßte noch die unzähligen Bilder hinzufügen, welche direkt von seinem Atelier in die Privatgalerien oder in die Auslagen der Bilderhändler wanderten.

Bequemer ist es über den Menschen zu sprechen. Wie jeder anerkannte Künstler, war Corot eine Individualität für sich, eccentric, wenn man es so nennen will. Aber der Schwerpunkt dieser Eccentricität lag bloß in der ungezwungenen, weniger forcirten als wirklichen, Einfachheit des Künstlers. Sein Atelier, — es befand sich in der Rue du Paradis Poissonière, von wo der Trauerzug ausging, — war aus lauter Simplizität streng. Kein Luxus, keine Anhäufung festlicherge, aus den vier Enden der Welt requirirt Spielzeuge, keine Waffentrophäen und mit Affektion zusammengestellten Gruppen aus Porzellan und Krystall. An den Wänden Stützen, Ent-

würfe, einige von Freundeshand unterzeichnete Andenken. Auf einem hölzernen Drehschemel, den Pinsel in der Hand, die kurze Pfeife im Munde, die Augen auf seiner Leinwand, sitzt der Meister ganz prosaisch da, mit einer Wulst bekleidet, eine Kappe auf dem Kopfe, aus welcher sein silbernes Haar hervorquillt. Das Gesicht ist wohlwollend und wird wie von einem Sonnenstrahl erwärmt, den man bei Greifen bemerkt, die auf ihrem langen Wege durch's Leben ihren Schatz an Güte und Nachsicht für menschliche Schwächen — dieses letzte Wort praktischer Philosophie — gefunden haben. Den ganzen Winter über arbeitete Corot in diesem Atelier, immer trällernd; die Stimme begleitete es sordid die Arbeit des Pinsels, die Stimme eines reinen Gemüths und eines lebensfrohen Mannes. Die „Specialität“ Corot's als Menschen war die Wohlthätigkeit. Während seines Lebens gingen alle Kollegen seine Freigebigkeit und mander Anfangen, der gegen das harte böse Schicksal kämpfen mußte, bewahrte ihm einen andächtigen Dank im Herzen, da er ihn gegen Noth schützte und in der Stunde der Entmutigung aufrechtete. Er selbst rebete nie von seinen guten Werken, jetzt aber schicken die Wohlthätigkeitsanekdoten wie Pilze empor.

Wenn auch nur ein Theil dieser Erzählungen wahr ist, so genügt dieser schon, den Meister auf unserer egoistischen Welt mit einem wahren Nimbus von Barmherzigkeit und Seltenheit zu umgeben. Vor der Noth war Corot immer ausgiebig gehäut. Aber erst seit etwa 20 Jahren jähste er zu den Auserwählten, welchen der Kunstsin und die Verehrung einer ganzen Nation eine fürstliche Civilliste bewilligen. Dank der Verschwiegenheit seiner Ansprüche an das Leben war es Corot möglich, eine bedeutende Summe alljährlich guten Werken und Dienstleistungen zuzuwenden. Wenn auf einem Subscriptionsbogen der Name eines Millionärs von Fach mit dem Corot's zusammenzusetzen kam, war es nicht die Gabe des Ersten, welche den Verlust des Künstlers zu beschämen pflegte. Seine Eigenschaften hatten den Reid und die Väterzungen zum Schweigen gebracht; alle Welt drückte ihm ihre Zuneigung aus, indem sie ihn den „Vater Corot“ nannte.

Die Krankheit, welche ihn hinwegraffte, trat plötzlich ein; seine Freunde zeigten sich Anfangs gar nicht besorgt; sie vergaßen, daß in solchem Alter jede kleine Störung des Wohlsseins gefährlich ist. Corot starb bei vollem Bewußtsein, und auch im Todeslampe noch umschmebte seine Lippen das Lächeln eines Menschen, der mit dem Bewußtsein heimgeht, keinen der Tage, die ihm die Vorsehung schenkte, verloren zu haben.

Paul d'Arenst.

△ Richard Zimmermann †. Nach kurzer Krankheit starb am 4. Febr. d. J. in München der Landschafts- und Genre-maler August Richard Zimmermann, der Bruder von Albert, Max und Robert Zimmermann. Er war als der jüngste Sohn des Stadtmusik-Directors Zimmermann in Jüttau am 2. März 1820 geboren und von seinem ältesten Bruder Albert, der des Königs antichristliche Begabung für die Kunst früh erkannte, in die eingeführt. Als Albert nach München überseelte, nahm sich der treffliche Ludwig Richter des jungen Richard an und förderte ihn in lebenswundlicher Weise. Inzwischen war auch Max Zimmermann nach München gegangen, und nun folgte 1838 Richard seinen Brüdern nach. Albert, der als der älteste von drei Brüdern als das natürliche Haupt der Familie um so mehr erblühte, als er sich bereits eine geachtete Stellung geschaffen, wollte nicht, daß auch Richard sich zum Landschaftsmaler ausbilde, sondern daß er sich der

historischen Kunst widme, und wirklich hinterließ derselbe eine große Anzahl von darauf bezüglichen Studien und Skizzen, welche von einem ungewöhnlichen Talente Zeugnis ablegen; darunter befindet sich namentlich der Entwurf einer Komposition: Christus mit dem Strüppel, der dem bekannten Tausend-guldenblatt Rembrandt's an die Seite gestellt werden ist. Um sich die Gewandtheit, mit wenigen Strichen einen künstlerischen Gedanken charakteristisch zur Anschauung zu bringen, anzueignen, lehrte Richard Zimmermann Hunderte von Wärtlern nach Gadarini. Aber so eminent seine Fortschritte nach der Seite der historischen Kunst auch waren, so beschränkte ihn diese doch nicht ganz. Trotz dem Einsprüche Albert's wendete sich Richard immer entschiedener der landschaftlichen Kunst zu, wenn er auch der Staffage seiner Landschaftsbilder eine weit-ausgedehnte Bedeutung beizulegen pflegte als die meisten seiner Kunstgenossen. Zu Anfang der vierziger Jahre trafen wir ihn mit einer Anzahl Freunde den größten Theil des Sommers über im Dorfe Eberling unweit vom Städtchen Weilheim und dem oberen Ende des Ammersees mit Naturstudien beschäftigt, bei denen Angestellte der in den schönsten Zinien ansehnenden Geringelotte und ihrer Vorberge die eminente Begabung Richard's, die landschaftlichen Einzelheiten zu einem künstlerischen Ganzen zusammenzufassen oder in der landschaftlichen Natur eine Reihe abgetroffener Bilder zu leben, in überraschender Weise zu Tage trat. Unangenehme Vermögensverhältnisse trieben Zimmermann nach Prag, wo er von einem Vergolber ausgebetet wurde, für den er Jahre lang malte. Auch später gelang es ihm nicht, den Kunstbildnern gegenüber seine Selbstständigkeit zu wahren; ganz abgesehen davon, daß er sich mit ungläublich niedrigen Preisen begnügte, war er schwach genug, dem Anträgen der Händler gegenüber seine bessere Ueberzeugung häufig zum Opfer zu bringen, ohne daran zu denken, wie sehr er auf diese Weise die Kunst schädigte. — Zimmermann war ungewöhnlich produktiv und in der Wahl seiner Stoffe in der Regel glücklich. Genial angelegt, reich an poetischer Empfindung, voll seinen Sinnes für die Schönheit der Linie und die Harmonie der Farbe, schuf er eine Reihe von Werken, welche den Arbeiten der besten seiner Artgenossen würdig zur Seite stehen. Die Frau Binalschel in München besitzt vier treffliche Bilder von ihm, darunter eine bedeutende Winterlandschaft und eine nicht minder schöne Kattelfernte; eine andere große, poetisch empfundene Winterlandschaft befindet sich im Besitze des deutschen Kaisers, und zahlreiche Bilder gingen durch den Kunsthandel über den Ocean. Die Jury einer der letzten Berliner Ausstellungen ertheilte dem Künstler durch die Vertilgung der goldenen Medaille.

△ Max Giermski, der am 16. September vorigen Jahres in Reich enbach starb, war einer der begabtesten Mitglieder der polnischen Malerschule in München. Am 15. October 1846 in Warschau geboren, wo sein Vater Militär-Verwaltungsbeamter war, absolvirte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, trat an die poltechnische Schule in Putawy über, um sich dort zum Mechaniker auszubilden, ergriff aber 1863 die Waffen für sein Vaterland und erhielt eine Offiziersstelle bei den Aufständischen. Die Eintrübe des Feldlagers führten ihn der Kunst zu; die Anstrengungen des Kampfes schädigten aber seine Gesundheit schwer. Von jener Zeit an trug er den Keim des Todes in sich. Nach Beendigung des Aufstandes besuchte Giermski die Warschauer Universität und nahm daneben Zeichen-Unterricht, doch sülzte er sich auch von der Musik so angezogen, daß er eine Zeit lang sie als Lebensberuf zu ergreifen gedachte, bis er durch den Statthalter von Polen, Grafen Berg, einen warmen Kunstfreund, veranlaßt wurde, sich definitiv der Malerei zuzuwenden. Mit einem Stipendium Berg's ging er nun nach München an die Akademie, wo er unter A. Wagner's Leitung sein erstes Bild: „Anaque kubanischer Krieger“ malte. Im nächsten Jahr fand er Aufnahme im Atelier Franz Adam's, der sein Talent der schönsten Entwicklung zuließ. Bei ihm malte er seine „Polnische Spinnweb“. Von Schick sülzte ihn zur Landschaft, und nun malte Giermski Winterlandschaften, Meeresscenen, Mondnächte und andere meist melancholische Stimmungslandschaften mit ansprechender Staffage und der Poiesit, dem polnischen Volksleben oder der Inmiration von 1863. Reich entstanden, streng realistisch ausgeführt und dargestellt: Ein Fischenbueck zu Pferd; Zusammenkunft vor der Jagd im Walde; Retenue; Juden an der Weichsel; Unangenehmer Besuch bei Mowiboin; Kojalen auf der Landstraße; Alkarm u. A. Von einer 1872

nach Polen unternommen Reise lehrte Gieryski krank zurück. Ein Aufenthalt in Meran brachte keine Besserung. Auch in Reichenhall und Rom fand er sie nicht. Nachdem er in der einzigen Stadt eine „Parforce-Jagd“ gemalt, ging er im Sommer 1874 über München wieder nach Reichenhall, wo er seinem Leiden erlag, nachdem er kurz vorher zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie gewählt worden war.

Personalnachrichten.

Der Historienmaler Christian Gripenstedt, bekanntlich ein Schüler S. Nabl's, wurde an Stelle des Prof. Karl Mayer, welcher in den bleibenden Rufstand trat, zum ordentlichen Professor an der allgemeinen Akademie der k. f. Akademie der Künste in Wien ernannt.

Kunstvereine.

Δ Münchener Kunstverein. Der Mitte März ausgegebene Rechenschaftsbericht des Verwaltungsausschusses für das Jahr 1874 weist ein überraschendes Nachsehen der Mitgliederzahl des Vereins und in Folge dessen eine Mehrung der Einnahme um nahezu 4000 fl. gegenüber dem Vorjahre aus. Von der Gesamt-Einnahme von 49,740 fl. wurden 44,718 fl. 30 Kr. auf den Anfang zu verlosener Kunstwerke und das Vereinsgeldvermögen. Aus dem Aufkommen der Kunstwerke der im Vorjahre für angekauft Kunstwerke verwendeten Summe mit der im letzten Jahre verausgabt glänzt der Verwaltungsausschuss den Schluss ziehen zu dürfen, die eben verlosenen Objekte hätten einen durchschnittlich weitestgehenden Werth gehabt. Man kann diesem Schlusse nur beitreten, wenn feststeht, daß das höhere Kaufpreisleben notwendig auch ein höherer innerer Werth entspricht. Das wird aber der Verwaltungsausschuss kaum behaupten wollen, und so kann ich denn die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Kunstverein auch während des letzten Jahres seinen alten Ruf als höchst wohlwollender Käufer in vielen Fällen zu erhalten bestrebt war. Als ein beachtenswerthe Thatsache ist außerdem zu konstatieren, daß der Verein in der Lage gewesen wäre, wertvollere Kunstwerke zu Preisen anzukaufen, die in früheren Jahren unerschwinglich gewesen wären, daß er aber wegen mangelnden Angebotes nicht dazu kam. Das kann einen doppelten Grund haben: entweder wurden wertvollere Kunstwerke gar nicht angeboten oder es wurden für Kunstwerke Preise gefordert, die ihrem Werthe nicht entsprachen. Hier die gegenwärtigen Verhältnisse kennt, wird eher das Letztere als das Erstere glauben; denn so kann die Verlangschäfte noch immer geben, so läßt sich noch der Schwimbel, der mit der Fiktion höher Preise getrieben wird. Man hört oft Tausende nennen, wo nur von Hunderten die Rede sein sollte. Natürlich, ein Künstler, dessen Arbeiten so hoch bezahlt werden, muß ein bedeutender sein, und der Kunstkäufer einerseits kann dem Kauflustigen gegenüber bei einer solchen Manipulation auch nur gewinnen. Der Verwaltungsausschuss spricht in seinem Rechenschaftsbericht den Münchener Kunstgenossen seinen belobenden Dank dafür aus, daß sie die Wochenauflösungen des Vereins so zahlreich besuchten, obwohl die ständigen Leistungen nicht immer der Gefahr entgehen seien, in gewissen Organen der Lokalpresse einer verhängnisvollen und leidenschaftlichen, vielleicht auch überwollenen Beschimpfung unterworfen zu werden. Man kann dem Verwaltungsausschuss eine gewisse Berechtigung in diesem ungeschminkten Urtheile keineswegs absprechen; denn die Lokalpresse leidet namentlich in der Kunstkritik oft geradezu Entmannung. Aber noch mehr gilt das von ihrem Lob als von ihrem Tadel. Dabei schlendert ihr mit weit über das Erlaubte hinausgehenden Respektiven die Ausgabiger Abendezeitung, die jede Woche gewissenhaft die Meisterwerke registriert, welche Herr Z, Herr H und Z auf der Staffelei sehen haben. Der Verein war in früheren Jahren nie so stark von auswärtigen Künstlern besucht als dormal, und ich möchte der Verwaltungsbekörde die Anerkennung ihrer darauf bezüglichen Thätigkeit nicht vorenthalten. — Höchst beachtenswert scheint mir jene Stelle des Berichtes, in welcher der Ausschuss unverbodnen zu erkennen giebt, daß es für den Verein im Hinblick darauf, daß er der leistungsfähigste von allen gleichartigen Vereinen Deutschlands ist, an der Zeit wäre, höhere Ziele als bisher anzustreben, und daß er beschäffliche Anträge erwarde. Der Verein hat 134 Gewinne und 12 Nachgewinne beschafft, somit um ein Rampfes mehr als wozu er nach den Sitzungen

verpflichtet war. Den höchsten Verkaufserlös bezogte er mit 750 fl. für ein Gemälde von Edm. Harburger und für eine Porzellanplatte von Rob. Schleich, 700 fl. für den „Antrug“ von Koch und für eine Leinwand mit Vieh von Weisshaupt. Den Schluss des Berichtes bilden Fotografien G. Schleich's, Herrn Popf's, W. v. Kaufbach's, Max Gieryski's und Herrn Endres'.

Δ Münchener Unterstiftungsvereine. Nach dem mir vorliegenden Rechenschaftsbericht des Künstler-Unterstiftungsvereins für das Jahr 1874 zählt der genannte Verein gegenwärtig 400 Mitglieder und sind 7 gestorben, 1 aus- und 7 eingetreten. Die Einnahmen ergaben 17,044 fl. 17 Kr., darunter aus der Verlosenschaft des Königs Ludwig I. in Folge Wiederausgabe einer Leinwand 7848 fl. 20 Kr., der Jahresbeiträge des Herzogs Max mit 20 fl. und 1153 fl. 30 Kr. ordentliche Beiträge. Unter den 3301 fl. 19 Kr. Ausgabe befinden sich 3132 fl. Unterstiftungen an 9 Mitglieder und an die Hinterbliebenen von 9 solchen. Das Gesamtvermögen des Vereins berechnet sich auf 133,280 fl. 4 Kr. — Der leitend erst zwei Jahren bestehende Frauenverein zur Unterstiftung hilfsbedürftiger Künstler-Witwen und Waisen besitzt nach dem Jahresbericht für 1874 ein Vermögen von 2503 fl. 23 Kr. und vereinnahmt in diesem Jahre 1789 fl. 56 Kr., wovon er 1736 fl. 33 Kr. verausgabte, darunter 930 fl. an Unterstiftungen. Der Verein zählt dormal 5 auferordentliche und 321 ordentliche Mitglieder, welche zusammen 1057 fl. 14 Kr. Jahresbeiträge entrichteten. Mit lebhaftem Dankgefühl wird konstatiert, daß J. K. die Prinzessin Luwig von Bayern, geb. Erbherzogin von Preussisch-Ober, dem Vereine dieser Tage eine Schenkung von 500 fl. Kapital umwendete.

W. Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. Die am 23. März im neuen Fesale abgehaltene Sitzung bot der jährlich erneuernden Versammlung viel Interessantes dar. Zuerst machte Herr Dr. Fischer auf ein Kunstwerk aufmerksam, dessen Erwerbung und Vervielfältigung er in einem letztenuche suchte. Im: Veridisches Germanium (der Letzteck Warlager) von Joannes Bator (Bilger) 1630 wird nämlich erzählt, daß Erzbischof Leopold, Erzbischof von Straßburg, auf seiner Reise nach Italien dem Kirchenschatz von Voreto ein Kunstwerk von Silber, 8000 Thal, wertig, die Stadt Zaberu (religiös?) wertvoll, gekostet habe. Es wäre interessant zu erfahren, ob sich dasselbe noch in Voreto befindet oder bereits, wie so viele Kostbare und Schöne, dem Weg — alles Silbers gegangen ist. Darauf leitend Herr Schering seine Helioaravuren zur Ansicht vor. Viele haben vor gewöhnlichen Photographien den Vortheil der Dauerhaftigkeit, da sie mit Aenderungen hergestellt sind. Die Nachbildungen der seltenen Silberfingerringe von Holsen in der Berliner Kupferstichkabinett, welche Herr Wöring zu sehen herangezogen, laßen trotz der Schwierigkeit, die seinen Manicaturen der Originale festzuhalten, nichts zu wünschen übrig. — Herr Prof. W. sich leitend das rabrite Werk von Döck's mit den Durand'schen helioaravurten Nachbildungen desselben zum Vergleiche vor. Als Vergleichungsmaterial und Ergänzung werden diese Helioaravuren selbst öffentlichen Kabineten erwünscht sein. — Herr Dr. Rosenberg leitend die beiden Porträts Dürer's aus der Münchener Binalothek und aus Herrn Suermondt's Sammlung in Photographien vor, und indem er, die Ergebnisse der Fortschritte zusammenfassend, beide für Kopien erklärte (F. D. Red.), gab er der Vermuthung Raum, daß das eigentliche Original verloren worden sein dürfte. Es wurde bemerkt, daß sich auf Schloß Branlenburg bei Braunshweig ein drittes Porträt Dürer's befindet. Zuletzt widmete Herr Prof. W. sich dem jüngst verstorbenen Düsseldorf'ser Maler Th. Hildebrandt einen warmen Nachruf und erklärte aus vorgelegten Originalzeichnungen und Studien des Künstlers zu seinen bekanntesten Gemälden den ausdauernden Fleiß, mit dem der Künstler seine Idee von der ersten Konzeption bis zur Vervollendung auf der Leinwand durcharbeitete.

F. Königberg. Trotz der unähnlichen Zeitverhältnisse war das Resultat der diesigen Ausstellung wider Erwarten ein recht erfreuliches. Es wurden auf derselben von Privatden 26 Gemälde für 15,010 Mark gekauft — eineiffer, welche mit Ausnahme von 1873 alle früheren Jahre übertrifft; der Kunstverein kaufte zur Verlosung 17 Silber für 9129 M., für die öffentliche Galerie ein Bild für 3000 M. und beachtlich, für diese Sammlung noch in diesem Jahre weitere Ankäufe aus andern Quellen zu machen. Es kamen also im

Ganzen 30,130 M. den Künstlern zu gut. — In Danzig legte der Gesamtumfang 17,640 M.; davon zur Verlosung 13 Bilder für 4410 M., für das Stadtmuseum 4 Bilder für 10,050 M., von Privatden 6 Bilder für 3180 Mark.

Z. Wiesbaden. Die Ausstellung des nassauischen Kunstvereins brachte in den letzten Wochen den hervorragenden Gemälden N. Jordan's „Krankenliste“ und Karl Müllers „Kleine Lämmerin“; beide Bilder bewegen sich in dem Leben der Bewohner der deutschen Nordseeküste und sind von ansprechender Wirkung. „Die Feinleiste vom Felste“, von Chr. W. Sticker, dem Vater des rheinischen Lebens, ging für 2500 Thlr. in Privatbesitz über; Hugo Demichens's ergreifende „Tranerbestattung“ wurde um 1500 Thlr. von der öffentlichen Sammlung erworben. V. von Köstler führte ein Bild aus dem „Landsknechtstoben“ vor, ein Thema, das er mit Vorliebe und Geschick behandelt, und Fritz Sonderland die Scene „Vor dem Richter“, Kinder, die nach der Pflückerung eines Begegnertes der Schuldisciplin überliefert werden. — Die Ausstellung des Kunstvereins für Nassau hat sich in der letzten Zeit sehr gehoben, und die Künstler dürfen, besonders während der Sommermonate, auf eine gute Gelegenheit zum Verkauf ihrer Werke hoffen. Für Galerienausfälle leben dem Kunstverein augenblicklich noch ungefähr 18,000 Mark zur Verfügung.

Sammlungen und Ausstellungen.

II. Oesterreichischer Kunstverein. Zur Märzausstellung trat später noch ein Bild von J. Brandl ein: „Altrheinische Kofalen auf der Steppe“; vorzügliche Stimmung, lebendvolle, charakteristische Zeichnung und technisch gewandter Vortrag sind ihm nachzurühmen. — Polen und Feind! — Auch im April steht an der Spitze der Ausstellung ein Meister — aber diesmal einer der schwächeren Gattungen. „Von der Graufame auf dem Hinrichtungsplatze bei Moskau“: eine etwas absonderliche, widerliche Scene, die durchaus nicht zur Verbesserung der Nation beiträgt, wie man es sonst in Matejko's Bildern zu schauen gewohnt ist. Der Czar leidet nach eben abgehaltener Schlacht im Morgenröthe aus der Kirche wächst dem Hinrichtungsplatze nach Moskau zurück; seine Familie und sein ganzer Hofstaat kommt den Feldgraben besiegelt ihn; im Hintergrunde in der Dämmerung bemerkt man den Richtplatz. Die Schwärzen von Matejko's Kunst treten leider in diesem Bilde noch schärfer hervor, als in den oben behandelten, und diesmal können ihnen als Hauptmoment nur wenige seiner Vorzüge gegenüber gestellt werden; die Zeichnung ist nachlässig, die Formen barock und verzerrt, die Composition ohne eigentlich dramatischen Gehalt, die Farbe hart und schreiend; nur einzelne Köpfe zeigen wieder das große Talent des Meisters in der Individualität. Ein weiteres historisches Bild ist von Prof. A. Bischer ausgeführt und behandelt die Erklärung Rem's durch die Deutschen im Jahre 1527 bei der Porta San Spirito. Die Composition ist mit viel Geschick aufgebaut und die Farbe frisch und gut gestimmt, die einzelnen Gestalten sind aber lahm und hanteln vielfach an Zeichenlehren; man sieht zu viel Modelle im Bilde. — Im Uebrigen zählt die Ausstellung noch 369 Nummern von Gemälden älterer und neuerer Meister, die von einem bisigen Kunstbildner aus Privatarbeiten gesammelt sind und Ende des Monats zur Versteigerung gelangen. Es findet sich darunter manches werthvolle Cabinetbildchen von Meistern mit langweiligen Namen, wie Waldmüller, Calame, Achenbach, Flüggen, Kotta, Binea, Peps, Vautier, Daubigny, Jettel u. A. m.

* Die sechste Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus wurde am 14. d. M. im Beisein des Herrn Erzbischofs Karl Ludwig und eines zahlreichen Publikums feierlich eröffnet. Die Ausstellung umfaßt 460 Nummern.

W. Die Ausstellung des Kaffeler Kunstvereins wurde kürzlich mit einer Sendung von Bildern aus der Berliner National-Galerie beachtet, die zwar zum Theil (wenn in weiteren Kreisen bekannt sind), aber doch immer wieder Interesse darbieten, zumal an einem Orte wie Kassel, wo nicht allzu reichliche Abwechselung in den Kunstgenüssen geboten wird. Der Vorstand des Vereins hat sein Möglichstes, um bedeutendere Werte hier zur Ausstellung zu bringen, bei der Mehr-

zahl der ausstellenden Künstler aber scheint Kassel immer noch als ein wenig barbares ultima Thule zu gelten. Und doch kommt die Stadt von Jahr zu Jahr mehr in Aufnahme. Auch kann es bei jeder centralen Lage, ihren bedeutenden Natur- und Kunstschätzen nicht zweifelhaft sein, daß sie gerade in künstlerischer Hinsicht noch einer wiederbrechenden Anfnunft entgegengeht. Keiner ist der Antiferentismus der Kaffeler Bevölkerung, wie der Schwaben selbst, in künstlerischen Dingen noch zu groß, als daß man den Aufschwung bald erwarten könnte. Vor allem wäre notwendig, noch einige bedeutende Kräfte nach Kassel zu ziehen und neue Mittelpunkte des künstlerischen Schaffens zu bilden, wozu die schönste Gelegenheit geboten wäre, wenn man sie nur ergreifen wollte. Wie einst Wilhelm Schirmer, welcher viele andere die großen Vortheile, die Kassel dem Künstler bietet, erkannte, so würden auch jetzt noch, wie die Betreffenden selbst erklärt haben, einige der namhaftesten Kunstnotabilitäten aus der Stelle bereit sein, mit ihren Schülern hierher zu übersiedeln, wenn man ihnen nur halbwegs entgegenkäme und ihnen Raum schaffte. Allen es geschieht nichts in dieser Richtung. Die Kunst ist uns ein zwar angenehmer, aber im Grunde doch sehr entbehrlicher Parnus, und wir machen es wie das flüssige Volk von Hellas: (graei sua tantum imitantur; ob mit mehr oder weniger Berechtigung) als die, bleibe dahin gestellt. Wollte man wenigstens anfangen, den materiellen Werth einer höheren und allseitigen Pflege der Künste und Kunstgerte zu begreifen, wenn man den idealen nicht zu schätzen vermag, und wollte man einsehen, daß unter anderen schönen Dingen, welche die Künste im Gedeihe haben, — wenn denn einmal die materielle Rücksicht gelten soll — auch der Wohlstand einzieht in diejenigen Orte, — die ihnen Aufnahme und Pflege gewähren. Und diesen könnte auch unsere Feuerbestätte Bevölkerung recht wohl beitragen. — Doch leben wir von dieser Hoffenssung, welche durch die Verhältnisse nur zu nahe gelegt ist, zu unserem Gegenstand zurück. In Bezug der oben erwähnten Bilder der Nationalgalerie kann ich mich kurz fassen. Es mag daher genügen, zu bemerken, daß sich unter denselben Gildemann's vortheilhaftes Gemälde „Preussische Berber zur Zeit Friedrich des Großen“, v. v. Heyden's schöner „Fehlmann“, und treffliche Gemälde von Saligni in Düsseldorf („Falscher au der Kapelle“), Dertel ebenda „Amadeusland“ und Amberg in Berlin „Vorlesung aus Werber“ befinden, letzteres Bild bei guter Ausführung etwas einseitig in der Individualisirung der im Uebrigen recht anmutigen Wädhelgenfiguren. Auch zwei Landschaften „Wald und Berg“ von Max C. Schmidt in Königsberg, ein schon selber hier ausgestelltes Bild und eine durch klare Luftton ausgezeichnete „Biehweide“, von Kühling in Berlin sind hervorzuheben. Eine größere Landschaft ist ferner von Sommer angefertigt, „Der Kellerer“, mit allem Wohlgeschmack, doch stellenweise nicht entsprechend durchgeführter Luftperspektive; von Krieger in Wien eine „Regenstimmung an den Ufern der Donau“, ein Bild von guter Auffassung, welches nur in einigen Partien namentlich des Vordergrundes eine kräftigere Behandlung vermissen läßt. E. Eberl in Kassel hat einen „Buchenwald“ und ein Ackerthurbild (Innere einer Schloßruine in Tirol) ausgeführt, in welchen beiden Arbeiten sich ein tüchtiges fotografisches Talent kundgibt. Von Figurenbildern ist eine etwas nüchternere, doch im Einzelnen gut empfundene Kirchenzene, „Vor der Taufe“ von A. Conrad, zu nennen, sowie ein in der Charakteristik gut durchgeführtes Gemälde von V. Kage u. Keil „Im Penonau“, welches die Ausstellung bereits wieder verlassen hat, um nach Pfladen zu wandern. Von Professor Thiele in Kassel ist außer einigen vortheilhaften Cabinetbildern, unter denen namentlich ein Märchen eine Märchen in Festschwarz und ein Klosterleben mit Mädchen hervorzuheben sind, eine Anzahl von Kopien ausgeführt, welche nicht gewöhnliches Interesse bieten. Verdient es schon alle Anerkennung, wenn ein Künstler von Begabung sich dem tiefsten Studium und der Biehergabe der anerkanntesten Meisterwerke älterer Zeit wendet, so namentlich dann, wenn es mit solch feiner Übung, Verständnis und Fähigkeit geschieht, wie es hier der Fall ist. Die Kopien sind nach Raffae (heil. Gecite, u. A.), Albertinelli (Festigung der Maria und Elisabeth), Domenichino (Eidolle) und Paris Bordone (Herzliche) gefertigt und sind auch in fotografischer Hinsicht, von einzelnen Härten des Fleisches abgesehen, vortheilhafte Leistungen, so namentlich die Decubus nach Bordone. Der etwas befremdliche Eindruck, welchen

in dieser Beziehung die „bell. Caecilii“ nach Raffael im Lustton macht, ist auf Rechnung des Originals zu setzen, denn bekanntlich wurde dieses, die Fierde der Pinakothek in Bologna, von unfantiger Hand theilweise übermal't. Es wäre zu wünschen, daß unsere berühmte Galerie, die jedoch nach mancher Richtung hin noch sehr der Ergänzung bedarf, so namentlich in Beziehung auf die italienische Schule, durch Aufkaufung von Kopien dieser Art, die natürlich in einem besonderen Raum zu vereinigen wären, vervollständig't wü're.

N. B. Die Kunstsammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg, welche, wie in Nr. 15 d. I. J. dieser Blätter gemeldet wurde, erst kürzlich durch Aufnahme des Kunstbesizes der Wiercks'schen Sammlungsstiftung eines höchst werthvollen Zuwachs erhalten hat, erhält selbst wieder eine sehr ansehnliche Vermehrung, indem der Magistrat der Stadt Nürnberg in seinen Sitzungen vom 12. Febr. und 2. April d. Jahres beschloß sich, die bisher in einem Saale des Rathhauses aufgestellte häßliche Kunstsammlung, wozu auch das deponirte Eigenthum (besonders silberne Becher, große Zinnlannen und kleine, kunstvolle Truben) der angekauften Handwerks-Innungen und einige getriebne (z. B. die schöne Schale, welche in Zemann's Kunsthandw. Bd. 1, Taf. 3 abgebildet ist) und silberne Gefäße der Wollbäuhlerstiftung gehören, aus Mangel an Platz" dem Germanischen Museum, unter Vorbehalt des Eigenthumsrechts, zu übergeben. Diese häßliche Kunstsammlung enthält eine große, außerordentlich werthvolle Sammlung, meist älterer Kupferstiche, darunter z. B. das fast vollständige Werk A. Dürrer's in sehr vorzüglichen Abdrücken, welches einst der berühmte Goldschmid Wenzel Jamnicher von A. Dürrer's Bruder Andreas erworben und welches dann von seinen Erben durch die Sammlungen v. Pann und Franckenholz in den Besitz des Kaufmanns Hertel gelangte, der es testamentarisch der Stadt Nürnberg vermachte, ein Zeichenbuch des Architekten Carl Pöller v. Pöllerstein († 1517), viele ältere Glasgemälde, z. B. von Christoph Maurer, Holzschneiderien aller Art, darunter der nach Dürrer's Zeichnung gefertigte Rahmen zu dem jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen Bilde der Trinität, das Originalmodell zu der von Kabenwies gegossenen berühmten Brunnenfigur des Gänsekindchens (Nürnberg Nürnberg Kunstleben, Seite 158), das Originalmodell zu einer von Peter Vischer gegossenen Statue im Dom zu Prag, ferner Arbeiten von Veit Stof und Peter Heimer, eine Anzahl silberner Becher, darunter die beiden schönen, berühmten Becher von Paul Hirtz (vergl. Bd. IX, Seite 227 dieser Zeitschrift), kunstvolle Eisenarbeiten, der keine sich tragende Hant, welcher gewöhnlich (mit Unrecht) dem Peter Vischer zugeschrieben wird, aber wohl die Arbeit eines Nürnberger Goldschmieds ist, ein kunstvoller Schrank, ein altes Modell der Stadt Nürnberg, eine Anzahl sehr kostbarer Kupferwerke und vieles Andere. — Nur die berühmte in Oest geschmiedete Madonna (Nürnberg, a. a. O. Seite 75) und der dazugehörnde Apoll von Peter Vischer sollen im Rathhause zurückbehalten werden.

Vermischte Nachrichten.

Denkmäler. Wie man uns aus Wien meldet, hat der Kaiser von Oesterreich dem Komitee zur Errichtung des Schiller-Denkmal's in Wien die Abhaltung einer Effekten-Lotterie mit 5,000 Loosen à 2 fl. im Laufe des Jahres 1875 gegen vorläufige Entrichtung der halben 10proz. Vototage bewilligt. Gewinne in Gold und Geldstücken sind bei dieser Lotterie ausgeschlossen, dieselbe darf an Niemanden abgetreten werden, sondern ist vom Komitee selbst durchzuführen. Bei der Ziehung hat ein Beamter des Wiener Magistrats als Kommissär zu interveniren. Es hat sich ein Damenkomitee zur Durchführung der Lotterie unter dem Vorsitze der Frau Fürstin Hohenlohe gebildet. — Man schreibt der „Presse“ aus Naaim: Am 7. März Nachmittags war in der Gemeinde Pöppitz, der Geburtsstätte des Dichters Charles Sealsfeld, eine Versammlung statt, welche sich mit der Frage beschäftigte: auf welche Weise ein Denkmal für den Dichter errichtet werden könnte. Versammlungsort war das Geburtshaus Sealsfeld's (Karl Postl). Die Inassen von Pöppitz mit ihrem Bürgermeister Herrn Zant an der Spitze hatten sich in bedeutender Anzahl (bei 300) eingefunden, was als Beweis gelten kann, wie lebhaft sich die Heimatgenossen Sealsfeld's dafür interessieren, sein Andenken zu ehren. Man einigte sich dahin: ein

Komitee einzusetzen, welches vorerst die Anbringung einer Gedächtnis-Tafel an Sealsfeld's Geburtshaus, dann aber die Errichtung eines Obelisks in der Finstelschleichen anstreben wü'te. — Ueber die Stelle, auf welcher das Berliner Sealsfeld-Denkmal errichtet werden soll, ist nach der „Ber. Zeitg.“ jetzt entgiltig entschieden worden. Der König hat bestimmt, daß das Denkmal auf dem Dönhofsplatz, und zwar in der Mitte zwischen der Kommandanten- und Jerusalem-straße, in der Verlängerung des auf der Mitte des Platzes stehenden Gabelantelabers, in der Linie der Leipziger Straße, also gegenüber dem Gebäude, in welchem das königl. Militärkabinett befindet, aufgestellt werden soll. Angeden hat der König beschlossen, den Wasserthor mit seinem Wasserbrunnen und den Obelisken vom Dönhofsplatz gänzlich zu entfernen. — Der Rath der Stadt Leipzig hat, wie das „Vergblatt“ meldet, beschlossen, die Verstillungskosten des hiesig zu errichtenden Siegesdenkmals, welche nach Ätzung der durch öffentliche Sammlungen gedeckten Summe von 100,000 Mark noch 200,000 Mark betragen, aus hiesigen Mitteln zu bestreiten. Das Denkmal soll nach dem Entwurfe des Bildhauers Siemering zur Ausführung gebracht werden.

Aus London wird geschrieben: In den nächsten Tagen kommt ein großes und interessantes Gemälde an die Königin zur Abfertigung. Dasselbe ist bereits bis auf einige Kleinigkeiten fertig. Es ist das Gemälde, welches die Königin Victoria vor mehr als einem Jahre dem Vater Nicolas Chevaller zur Erinnerung an die Hochzeit des Herzogs und der Herzogin von Coburg auszuführen in Auftrag gab. Der Künstler hat ein sehr gelungenes Bild zu Stande gebracht. Namentlich wird die Ähnlichkeit der Portraits gelobt. Das Bild stellt die Hochzeitsfeierlichkeit in dem Moment dar, in welchem der Priester das Kreuz hoch über das Brautpaar erhebt, bevor er es ihnen zum Kusse darreicht. Braut und Bräutigam, beide vorzüglich getroffen, sehen mit brennender Wachserge vor dem Kreuz. Im Vordergrund steht der Sängerkorps Männer und Knaben, in reich verzierten Gewändern. Im Hintergrunde befinden sich der Kaiser und die Kaiserin von Rußland, die Prinzessin von Wales, die deutsche Kronprinzessin und die Czarin mit einem ihrer Söhne, dahinter ein Heer russischer Wärdenträger und „Gäste erster Klasse“, wie sie das russische Wortkallamant nennt. Vorn neben dem Brautpaar stehen der Prinz von Wales in englischer Generaluniform, der Großfürst, Kronfolger, der deutsche und der schwedische Kronprinz, Prinz Arthur, Carl Eduard, Graf Adolberg u. A. M.

In **Wälsch** ist unlängst das von der Stadt errichtete Siegesdenkmal worden. Die Auffstellung des skandinavischen Schmuckes vollendet worden. Die Kön. Zeitg. schreibt darüber: Die künstlerischen Autoren des Denkmals sind zwei bekannte hiesige Meister: der kanonische Bauplan hat der Architekt Franz Schmitz, die Skulpturen-Part Professor Christian Rohr geschaffen. Das Ganze ist in reichem geistlichen Stile eine monumentale Brunnenanlage, aus deren Mitte sich ein Baldachin erhebt, an dessen Pfeiler sich vier allegorische Figuren lehnen und den eine größere Figur der siegreichen Germania bedrückt. Aus der Mitte des unteren vier eckigen Beckens, welchem vier große Spülbecken und vier Treppen vorliegen, steigt ein vierseitiger mit Pfeilern verborener Unterbau empor, an welchen sich vier große Schalen anlegen, die von Stabbücheln mit Kapitellen gestützt werden; an den vier Seiten dieses Unterbaues befinden sich die Leisten mit den Inschriften. Darüber erhebt sich in schüsler Form eine niedrigere zweite Abtheilung mit vier kleineren Becken. Darüber steigen vier gegliederte Pfeiler empor, welche wappenhaltende Löwen tragen und zwischen welchen sich die mit Wimpergen gezierten Bogenöffnungen des Baldachins einspannen. Vor diesen Pfeilern stehen auf ornirten Postamenten die allegorischen Figuren: Krieg, Wissenschaft, Handel und Ackerbau. Oben entwickelt sich aus dem Baldachin das achtseitige gegliederte Postament für die größere Gestalt der Germania, die den Gipfel des Ganzen bildet. Das sein durchgehendes Gebäude gruppiert sich schön und steigt leicht und elegant empor. In den Figuren hat Prof. Rohr wiederum die große Schicklichkeit bewahrt, mit welcher er sich dem geistlichen Stile anzuschließen und zugleich dem modernen Formgefühl gerecht zu werden verhofft. Die vier allegorischen Figuren sind jugendliche, gesunde Gestalten, etwas unter Lebensgröße, von sehr anmüthiger Form und fast klassischer Nahe und Einfachheit. Die etwas über-

lebensgroße Germania ist prächtig in Haltung und Ausstattung; sie trägt Helm, Wappenstein und Kaisermantel; die Rechte ruht auf dem Helm des betrunkenen Schwertes, die Linke hält die Kaiserkrone empor. Die Figuren sind in französischem Stile ausgeführt und loben in jeder Hinsicht ihren Meister."

Aus Trier wird geschrieben: Die Errichtung des vom Landtage und der Regierung genehmigten Provinzialmuseums wird schon in Kurzem vor sich gehen. Als Director desselben soll der Konserator des Wiesbadener Museums, Herr v. Cobanus, auserwählt sein. Da das sehr geträumte Institut erstens keine andere Verwendung gefunden, so wird es dem Provinzialmuseum überliefert und zu dem Zwecke einige bauliche Abänderungen erhalten. Namentlich wird die vordere hohe Einfußmauer sollen und dort ein Eingelichter angebracht werden. Das Gebäude, welches man bisher den der Strafe aus nützens ganz übersehen konnte, hat eine Frontlänge von 110 Fuß und dabei noch manche Nebenräume; es wird deshalb auf lange Zeit genügen, die sich hier ansammelnden Vorkenntnisse zu bergen. — Vor einigen Tagen fand man in dem Gartenterrain des Herrn Ebes, als man mit dem Auswerfen neuer Gruben beschäftigt war, einen wohl erhaltenen römischen Mosaikboden mit figürlichen Darstellungen. Herr Ebes stellte den Fund zur Verfügung der kaiserlichen Regierung, welche bereits angeordnet hat, daß der Mosaikboden gehoben und in die sogenannten römischen Säler gebracht werden soll.

Vom Kunstmarkt.

R. B. Der Werfel'sche Tefelauflass von Wenzel Jamniter ist nicht nur das tollendste Werk dieses bedeutenden aller Nürnberg'schen Goldschmiede, der eine ganz neue Richtung in seiner Kunst angebahnt und durch seine vortheilhaften Einfluß und seine zahlreichen Schüler zur allgemeinen Geltung gebracht hat, sondern ist zugleich das hervorragendste Werk der gesamten deutschen Goldschmiedekunst älterer Zeit. Seitdem ist das Werk im Germanischen Museum öffentlich ausgestellt, ist es das Interesse dafür nicht unendlich gewachsen. Es machte sich das Bedürfnis nach guten Abbildungen desselben fühlbar. Bisher hatten wir nur eine große (0,35 R. hoch, also etwa 1/2 der Natur) Abbildung von Wölber, welche in dem dritten Heft der „Nürnberg'schen Künstler“ (Verlag von G. Schrag in Nürnberg) erschienen ist. Diese Abbildung giebt eine getreue Darstellung der Formen des Tefelauflasses, soweit möglich eben bei diesem Werte durch Zeichnung zu erreichen solches ist. Nach derselben ist ein vertiefter Holzschnitt für Ketsberg's „Nürnberg's Kunstleben“ gefertigt, der dann auch in Weiß's Kostümbuch, Lübke's Geschichte der Deutschen Renaissance und an andern Orten erschienen ist. Kürzlich hat nun der Photograph Joh. Zahn in Nürnberg (für den Verlag der Solzbach'schen Buchhandlung) eine große (0,45 R. hoch, also fast die Hälfte der Natur) photographische Aufnahme gefertigt, welche trotz der großen, nicht zu unterschätzenden Schwierigkeit gerade dieser Arbeit vollkommen gelungen ist, und eine willkommene Ergänzung der Wölber'schen Abbildung bildet, denn diese Photographie giebt, neben genügender Klarheit der Einzelform, besonders die malerische Gesamteinwirkung — und diese ist bei einem Tefelauflass doch die Hauptsache — dieses Prachstückes der Goldschmiedekunst in vortheilhafter Weise wieder.

Zeitschriften.

The Art-Journal. April.

Studies and sketches by Edw. Landseer (Forts. Mit Abbild.) — Japanese art, von Rutherford Alcock. (Mit Abbild.) — Women's work in Austria, von F. R. Conder. — Ancient stone crosses of England, von A. Rimmer. (Forts. Mit Abbild.) — Early engravings in the royal gallery at Florence, von P. P. Segaller. (Forts.) — Exhibition of pictures from the french provincial Museums. — The green vaults of Dresden; their value as art teachers. (Forts. Mit Abbild.) — Traditions of christian art, by E. L. Curtis. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 3. Benutzliste Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum, von A. Essewelin. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 153.

Research, discovery, and restoration in Rome, von C. J. Hermann. — The french Gallery, von W. M. Rossetti.

L'Art. No. 14. 15.

La miniature Hall, von J. J. Guiffrey. — Sur la curiosité, von E. Bonnard. (Mit Abbild.) — Une fête sous Louis XV, von E. Véron. (Mit Abbild.) — M. Emile Gallien, von P. Lérol. — Les marbres de Millet etc, von L. Monard. (Mit Abbild.) — Les expositions des beaux-arts pendant la révolution, von E. Despois. — Italia fana da se, von P. Lérol. (Mit Abbild.) — Quelques mots sur l'art russe à Moscou, von P. Rioux-Mailloin (Mit Abbild.) — Une exposition de tapisseries, von T. P. Riano. — L'affaire Fréderic van de Kerckhove. — Zwei Kunstblättern.

Kunstchronik. 3. 4. Heft.

Jakob Maris, von C. Vosmaer. — Eine wandlung dort bei Antwerp'sche Museum, von M. Rooses. (Forts.) — Mariano Fortuny. — Leon, da Vinci. — Zwei Kunstblättern.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.

L'enfant de Broques, von A. Biret.

Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Bd. XIII. Wiesbaden, 1875.

Scheider, die karolingische Basilika an Stenbach-Michelstadt im Odenwald; mit 9 Taf. — v. Cohansen, die Schlösser und Schließel der Römer; mit 2 Taf. — Becker, die altchristlichen Inschriften von Wiesbaden. — Müus, ein altchristlicher Grabstein des Zaunungsgebietes. — Becker, römisch-fränkische Inschriften eines Brunnenganges aus Mainz. — Becker, römische Inschriften aus den Rheingebieten. — Becker, römische Inschriften von der Saalburg bei Homburg v. d. Höhe. — Götte, Beiträge zur Geschichte der Geographen und des Geographenstaats zu Limburg.

Gazette des Beaux-arts. April.

Les sculptures de Tanagra, au Musée du Louvre, von O. Rayet (Mit Abbild.) — Marillo et ses élèves, von P. Lefort. (Forts. Mit Abbild.) — A propos de Corot, von J. Buisson (Mit Abbild.) — Histoire du costume: Salle du moyen âge à l'exposition de l'union centrale, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Fortuny, von W. Pol. (Schluss. Mit Abbild.) — Un cabinet d'amateur en Suisse (modèle Pol), von A. Schueider. (Mit Abbild.) — Exposition internationale de Milan: Art industriel, von L. Courajod (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin Versteigerung am 27. April. Gemälde und Aquarelle, worunter 100 Originale von Eduard Hildebrandt. — Versteigerung am 6. Mai. Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte.

Inserate.

Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten

von Dr. A. v. Zahn.

3 Hefte, jedes 24 sauber in Lithographie ausgeführte Tafeln nebst erklärendem Text enthaltend.

2. Auflage. In elegantem Carton jedes Heft 12 Mart. (56)

Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Sanderbhand & Pries in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Beiträge

Hr. Dr. G. v. Böhm
 (Wien, Ueberlammgasse
 25) bei der Verlagsb.
 (Leipzig, Königl. B.),
 zu richten.

30. April

Inferate

à 25 Pf. für die drei
 Mal gespaltene Beilagen
 werden von jeder Beil.
 und Zustellung aus-
 genommen.

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (somit im Buchhandel wie auch bei den deutschen und kaiserlichen Postanstalten).

Inhalt: Herr Alfred Michiels und die Kasseler Galerie. — Die neue Genoss des Kapitol. — Wachsmodell, Die Stadt Athen im Alterthum. — Zenoarab t. Personalnachrichten. — Münchener Kunstgewerbe Verein; Ausstellungen in Düsseldorf. — Aegyptische Provinzial-Museen; Das Judentum in Friedberg; Errichtung eines kunsthistorischen Instituts in Prag. — Kunstleiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Kunstauskataloge. — Inferate.

Herr Alfred Michiels und die Kasseler Galerie.

Aus Anlaß der Besprechung eines Vertrages von Prof. G. Kinkel über Rubens weist Prof. Woltmann in diesem Blatte mit größtem Rechte darauf hin, welchen geringen Werth das weitläufige und anspruchsvolle Werk von Alfred Michiels: *Histoire de la peinture flamande* (bis jetzt 8 Bde.) besitzt, und daß es besonders zu bedauern ist, wenn deutsche Gelehrte sich eines solchen Machwerkes annehmen.

Diese Bemerkung brachte uns ein kunstliterarisches Geschichtchen in's Gedächtniß, welches sich in einem belgischen Fachblatte abspielte und daher in Deutschland wohl kaum bekannt geworden ist. Es ist dies Geschichtchen nicht nur für Herrn Michiels bezeichnend, sondern charakterisirt überhaupt eine ganze Zahl sogenannter Forscher, deren buntschediges, flüsterndes Gewand Schuld daran ist, daß die Wissenschaft noch mit bedenkllichem und oft verächtlichem Blick auf die Kunstforschung herabblid. Für diese Art der Kunstforschung im Gewande des zubringlichen, sußerhaften Feuilletons der schlechtesten Gattung bietet Herr Alfred Michiels ein ächtes Prototyp, so daß uns die Erzählung des angeklüdigten Geschichtchens hier um so mehr an seiner Stelle zu sein scheint. Sie besteht in einem Strauß, welchen dieser Wiedermann (bekanntlich jetzt ein ebenso wüthender Deutschenfresser wie früher Schwärmer für Deutschland) in dem Brüsseler Journal des *Beaux-Arts* vor etwa einem Jahre mit unserm Mitarbeiter Dr. W. Vobe ausgefodert hat.

In seiner oben genannten Geschichte der flämischen Malerei hatte G. Michiels zwei Landschaften von François

Wouters als in der Galerie zu Kassel befindlich und zwar angeblich nach dem Augenschein ausführlich beschrieben und danach die Charakteristik des ihm sonst unbekanntem Meisters gegeben. Herr Ph. van der Kellen konnte bei einem Besuche der Kasseler Galerie die Bilder weder in der Galerie noch im Kataloge derselben auffinden und erlaubt sich daher, in einer Zuschrift an das Journal des *Beaux-Arts* gelinde Zweifel an der Angabe des Herrn Michiels zu erheben. Dieser erwidert darauf fast entrüstet: nicht einmal, sogar zweimal habe er die Bilder gesehen und das letzte Mal (im Jahre 1865) sich davon genaue Notizen gemacht, die er noch besitze. Aber zwischen den Jahren 1865 und 1867 liege das Jahr 1866, liege die preussische Annexion, und diese habe die Kasseler Galerie nicht nur um jene beiden Wouters, sondern um 569 Gemälde erleichtert, wie der neue Katalog ausweise, der nur 836 Bilder aufzähle, während er selbst im Jahre 1865 noch 1405 Bilder gesehen habe; für die Ausführung dieses Diebstahls biete preussische Art mannigfache Vermuthungen: am Nächsten liege die Plünderung durch die Berliner Galerie; diese erscheine ihm jedoch unwahrscheinlich, da die Herren Direktoren denn doch wohl gleich das Beste genommen haben würden. Wahrscheinlicher sei es, daß der Raub durch die Kasseler Galeriebeamten begangen sei oder durch eine förmlich organisirte Diebsbande; am Wahrscheinlichsten sei wohl die Einverleibung in die bekannten Tornister der preussischen Offiziere!

Auf diesen Artikel war unser Mitarbeiter Dr. Vobe, der sich als Beamter der Berliner Galerie verpsucht halten mochte, jene sonderbaren Verdächtigungen abzuweisen, da er noch nicht zur Gemüthe mit dem Charakter des

jamosen officiösen Kunstfeiletenisten Belgiens bekannt war, leichtsinnig genug zu antworten. In einem rein sachlich gehaltenen Schreiben an das Journal des Beaux-Arts weist er nach, daß sowohl nach seiner eigenen langjährigen und genauen Kenntniß der Galerie, wie nach den Angaben aller älteren und neueren Kataloge, sowie nach der Aussage des seit 1842 angestellten Galerie-Inspectors Aubel die beiden Bilder von Wouters sich niemals in der Galerie befanden, sondern als kurfürstl. Privat-eigenthum im Schloß Wilhelmshof aufgestellt waren; daß ferner die Galerie niemals einen Bestand von 1405 Bildern, sondern bis zur preussischen Annexion (1806) die Bilder in verschiedenen, gewöhnlich unzugänglichen Sälen mitgerechnet) nur etwa 700 Bilder aufzuweisen hatte, und daß erst seit und durch jene preussische Annexion die Galerie nicht nur Zedermann zugänglich gemacht, sondern auch in der Zahl der Bilder auf 836 Stück gebracht sei. Allerdings existire ein Katalog (vom Jahre 1830), der 1405 Bilder aufzählte, aber nicht als Bestand der Galerie, sondern als Gesamtzahl von Gemälden in kurfürstl. Besiz. Diesen Katalog mochte nun der H. Michiels wohl einmal eingesehen haben, aber wie: dafür zeugt jene Entdeckung des unerhörten Bilderraubes, insofern nämlich bei jedem Bilde die Aufstellung in der Galerie, den verschiedenen Schlössern u. s. f. ausdrücklich bemerkt war. Hatte nun H. Michiels darüber hinweggesehen oder hinweglesen wollen — es war ja ein so alter, wenigen nur zugänglicher Katalog — jedenfalls war aus diesem „kleinen Irrthume“ eine prächtige Gelegenheit zu schmieden, in niederträchtiger Weise Deutsche und obenein deutsche Behörden zu verleunden.

Die Schlussfolgerungen in Bezug auf seines Anstandsgefühl und Glaubwürdigkeit des Herrn Michiels hat Dr. Vode dem Publikum überlassen, vernehmlich auch, weil er annahm, daß H. Michiels widerrufen oder zum Mindesten schweigen würde.

Aber er hatte sich getäuscht: der vlämische Michel ist etwas anderes als der deutsche! Es war ja nicht Alles so grob herausgesagt, daß sich nicht vielleicht mit einer Finte dagegen vorgehen ließe, zumal das Zeitschriften lesende Publikum doch unmöglich jedes Detail behält. Er zieht also kühn vom Leder: die schüde Anschuldivigung, daß niemals 1405 Bilder in der Galerie waren, also auch nicht 569 Bilder gestohlen sein können, macht ihm wenig Sorge; der brave Mann freut sich darüber, daß sogar ein Preuze auch einmal ehlich sein könne. Von der schönen Lüge aber, daß er 1865 diese 569 Bilder in der Galerie gesehen habe, wo sie sich nie befunden haben, davon ist natürlich nicht die Rede mehr; alle seine Behauptungen und Beschuldigungen läßt er auf die jetzt plöglich ganz kleinliche Affaire von zwei Bildern des unbekanntes Malers

Wouters zusammenschumpfen. „Wenn ich diese nun also auch wirklich nicht gesehen hätte?“ fragt Herr Michiels. — Und doch habe ich sie gesehen! Denn der französische Gesandte in Kassel verschaffte mir Bernette für die Galerie, und der brave Kassellan der Galerie, dem meine täglichen Trinkgelber einiger „haltes“ beghaten, ließ mich auch die Bilder in den Schlössern Kassels, also vermuthlich auch die Wouters im Schloß Wilhelmshof sehen. Aber selbst diesen Fall nicht vorausgesetzt, ich kann sie dennoch in der Galerie selbst gesehen haben; denn der Kurfürst „comme tous les hallucinés“ kann ja auch gelegentlich die Galerie auf den Kopf gestellt, Bilder aus den Schlössern in die Galerie und aus derselben in die Schlösser haben bringen lassen! Quod erat demonstrandum. Endlich aber noch ein Grund mehr, als sie die wichtigste Sache bedurfte, ein Grund, „der alle Welt überzeugen muß: ich habe ja die Bilder ausführlich beschrieben, also muß ich sie doch gesehen haben.“ So sagt H. Michiels!

Nach dieser glänzenden Rechtfertigung geht Herr Michiels seinerseits zum Angriffe über. Der arme deutsche Dr. phil., der sich als deutscher Kleinigkeitsträger und Stubenhocker schon in jenen lächerlichen Aufzügen mächtig charakterisire, hatte H. Michiels (in einer kurzen Note) vorgeworfen, daß er von dem Musée und der Galerie in Kassel wie von Einer Anstalt spreche, während es doch zwei ganz verschiedene Gebäude und Anstalten wären. Armer deutscher Doctor! Wisse denn, daß der Franzose unter Musée stets nur eine Kunst-anstalt, also z. B. auch eine Galerie versteht, unter Museum dagegen nur eine naturhistorische Sammlung. In Kassel seien also Musée und Galerie durchaus gleichbedeutend, „da jenes zweite Gebäude nur Naturalien enthalte.“ — Armer Vode! Selbst Dein Ueberwinden bedauert, Dich „in Deiner kindlichen Freude gestört zu haben, den Leser darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß die Widas-Dhnen nicht bei ihm selbst, sondern bei einem ganz andern Herrn zu suchen seien!“

Der so erbarnunglos niedergeworfene Gegner richtet sich indeß wieder auf. Er wagt sogar Herrn Michiels zu fragen, ob er einmal in dem Museum zu Kassel gewesen wäre? Dann würde er dort neben naturhistorischen Gegenständen wohl eine recht interessante Sammlung von Antiken, von Münzen, von kunstgewerblichen Gegenständen u. s. f. gefunden haben. So wäre also doch in Kassel Musée und Galerie auch für den besten französischen Grammatiker durchaus nicht dasselbe, um wie viel weniger für den vlämischen Michiels! — Auch mit der Topographie Kassels scheint der betreffende Herr trotz seines wiederholten und längeren Besuchs von Kassel gleichfalls nicht recht vertraut zu sein. Oder sollte er sonst wohl behaupten, daß der alte Kassellan der Galerie ihm auch die Bilder in dem

etwa 200 Kilometer von Kassel entfernten Schloßchen Wilhelmshaus bei Hanau gezeigt habe! — Ja, aber der Kurfürst könnte sie doch gelegentlich einmal in die Gallerie haben schicken lassen, meinte Herr Michiels. Leider konstatairen dem gegenüber die Beamten der Gallerie, daß seit mehr als dreißig Jahren vom Kurfürsten wohl Bildwerke aus der Gallerie entfernt, aber nie eines hineingeliefert wurde! — Aber die treue Beschreibung der Bilder muß doch Jedermann überzeugen! O ja, Jedermann, der nicht weiß, daß Sie aus dem Kataloge vom Jahre 1830 die ausführliche Beschreibung dieser Bilder Wort für Wort abgeschrieben und höchstens durch eine deflamatorische Floskel, wie „quel bel essor“ u. s. w., gemütht oder richtiger verwässert haben! „Ich habe Ihnen also nachgewiesen, mein lieber Herr Michiels, so schließt Dr. Vode, daß alle Ihre Behauptungen faßt Wort für Wort ebenso viele Unwahrheiten waren. Einem solchen Manne gegenüber wird es mir gestattet sein, daß dieser erste literarische Streit mit ihm auch der letzte sei.“

Auch jetzt erfolgt noch eine Antwort von Herrn Michiels! Die letzte Erklärung benutzte er als Mantel, unter dem er noch einige possidliche Sprünge produziren kann. Aus jener Erklärung Vode's, fortan ihm gegenüber zu schweigen, liest er erst die „Antündigung auf Fortsetzung dieser gleichgültigen Diskussion bis zum jüngsten Tage“ heraus; einige Zeilen weiter drückt er dann freisch mit Galgenhumor sein Bedauern aus, von allem literarischen Verkehr mit Dr. Vode hinfort ausgeschlossen zu sein. Dann noch einige prächtige Saltomortales: „Können nicht zwei große Seelen in vollständig übereinstimmenden Beschreibungen von Bildern zusammentreffen? Und warum sollte nicht ein Kurfürst von Hessen es möglich gemacht haben, Bilder in den Galerien aufzuhängen, ohne daß die Galeriebeamten es bemerken konnten?“ Schließlich aber „supposons que je n'ai pas vu réellement les tableaux: qu'importe au public?“ — und der wadere Kämpfe ist mit diesem Trost hinter die Fede verschwunden, die ihm der Gegner selbst errichtet hat.

Wir bedauern, daß ein deutscher Kunstgelehrter, gebildet von dem falschen Schein einer über erborgten Gelehrsamkeit, zu der Bemerkung sich fortreißen ließ, „daß dieser H. Michiels von deutschen Kunstgelehrten sehr ungerecht negligirt werde — daß wir in seiner Arbeit über Kubens weit das Beste über diesen Meister besitzen!“ Wer auch nicht auf die trefflichen archaischen und kunsthistorischen Quellen eingehen kann, die Michiels ausschreibt, ohne sie zum großen Theile auch nur zu nennen, wer auch die beste Quelle, die Gemälde der Meister, nicht genau kennt und daher nicht weiß, wie wenig Herrn Michiels davon durch unmittelbare Anschauung bekannt ist und wie wenig er das Gesehene zu sehen und aufzunehmen versteht: ich meine, der sollte doch

zum Mindesten über die Art stäubig werden, wie dieser Autor die Geschichte der vlämischen Malerei aus einer Reihe Feuilletons, die gewöhnlich schon eine französische oder belgische Zeitschrift gefüllt haben, unabsehbar ausspinnt und dann nach Jahren womöglich noch einmal ein Journal mit dem abgeflanten Zeug beglückt, — wie der Verfasser in positiver und sonst teneziöser und andeutenfächtiger Weise die Biographien entweder selbst ausstaffirt oder alten Klatsch wieder aufwärmt, wie er längst bekannte Künstler, uralte, leicht zugängliche Galerien plötzlich „entdeckt“, um sich das Relief eines Kenners zu geben (für ihn zwar sind es Entdeckungen). Am Besten übrigens trifft Herr Michiels sein Konterfei selbst an einer Stelle, an welcher er die alten Kunstschriftsteller mit den Worten geißeln möchte: „les seuls aines, dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui pronnent le nom d'historiens.“

Die neue Venus des Kapitols.

Die gegen Ende des vorigen Jahres auf dem Esquilin gefundene Venusstatue ist seit Kurzem in dem obern Korridore des Kapitolinischen Museums aufgestellt. Zwar kann ich, was die Schönheit derselben anlangt, ebensowenig wie die meisten Besucher des Museums dem begeisterten Pöbel beistimmen, welches in der Beil. z. Allgem. Zeit. vom 13. Jan. diesem Bildwerke gependert wurde, doch scheint mir dieser neue Fund in anderer Beziehung höchst beachtenswerth.

Die mehrfach gebrochene, aber bis auf beide Arme wieder vollständig zusammengesetzte Marmorstatue stellt ein junges, eben herangewachsenes Mädchen, wenig unter Lebensgröße, im Begriff in's Bad zu steigen, dar. Das Gewand hat sie bereits auf ein rechts neben ihr stehendes Gefäß gelegt. Die Füße sind noch mit Sandalen bekleidet. Das Haarband ist sie eben zu lösen im Begriffe und zwar der Art, daß sie mit der linken Hand, deren Finger noch erhalten sind, den Schoß am Hinterhaupte in die Höhe hebt, um mit der rechten, welche gegen den Kopf erhoben war, das Band bequemer abwickeln zu können. Unwillkürlich senkt sich der Kopf, wie um letztere Thätigkeit zu erleichtern, nach rechts unten, und die Bewegung der linken Hand giebt dem ganzen Oberkörper eine leise Biegung nach rechts. Die Oberschenkel sind stark zusammengepreßt, ebenso die Unterschenkel, so daß das linke Bein, das Spielbein, nur wenig hinter das rechte, das Stambain, gesetzt werden konnte, folglich die linke Fußsohle fast ganz platt auf dem Boden steht.

Aus der Beschreibung geht hervor, daß unsere Venus unter die genrehaften Darstellungen dieser Götin gehört. Das Motiv ist anmutig, die Auffassung dabei

frei von Sinnlichkeit und Kotetterie, die Ausführung, abgesehen von einigen etwas vernachlässigten Partien, fleißig. Dennoch macht die Statue nicht, wie ähnliche Darstellungen, einen vollkommen wohlthunenden und angenehmen Eindruck: ein Mangel an Frische, eine gewisse Unfreiheit, ein, man möchte sagen, akademischer Zug macht sich geltend. Dieser Umstand mag uns als Fingerzeig für die Zeitbestimmung des Werkes dienen. Einen verwandten, allerdings in noch höherem Grade unfreien Eindruck machen eine Reihe von Statuen aus der Schule des Pasiteles, als deren Hauptvertreter die Jünglingsfigur des Stephanos in der Villa Albani bekannt ist. Und unsere Venus ist, obgleich im Motiv bedeutend freier und lebendiger, in der äußern Gestalt wirklich die leibhaftige Schwester dieser Stephanosfigur, nur steht sie in der Ausführung bedeutend höher. Wir finden in beiden Figuren dieselbe Magerkeit, denselben fast unnatürlich hohen Rücken. Die Familienähnlichkeit in beiden Köpfen, von denen derjenige der Venus im Verhältniß zum Körper nur wenig größer als der der Stephanosfigur ist, macht die Schulverwandtschaft der Statuen ganz evident: in beiden das längliche Oval des Gesichts, die stark gewölbte Stirn, der breite Nasenrücken, die geschwungenen obern Augenhöhlenränder, die kräftigen Untertiefen, das stark hervortretende Kinn, die hochstehenden Ohren. Im Auge der Venus finden wir den Ausdruck des *ὕψος* ziemlich stark betont. Die Haare derselben sind auf dem Scheitel, am Schopfe und im Nacken drahtartig behandelt, vorn in großen, an archaische Weise erinnernden Locken über die Stirn gelegt, ein Umstand, der auf das Beste für die Wichtigkeit unserer Bestimmung der Kunstschule spricht.

So gewinnen wir in unserer Statue einen neuen Baustein zur Geschichte der antiken Kunst. Besonders werthvoll ist derselbe, weil bisher noch keine nackte weibliche Gestalt aus der Schule des Pasiteles bekannt war, dann aber, weil unsere Figur ein Mittelglied zwischen dem Stephanosjüngling und der Gruppe des Menelaos in der Villa Ludovisi bildet. Der erstere ist in Motiv und Formgebung gebunden, die letztere, abgesehen von leisen Anklängen an Altareos, in Weidem völlig frei, unsere Venus dagegen im Motiv zwar frei, aber in der Formgebung gebunden.

Rom.

Rep. Julius.

Kunstliteratur.

Die Stadt Athen im Alterthum von Kurt Wachsmuth. Erster Band. Mit 2 lithographirten Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. 1874. 767 S. 59.

Endlich ist wenigstens der erste Band dieses Werkes erschienen, welches sowohl der Autor als auch die Verlagsbuchhandlung schon im Jahre 1869 angekündigt

hatten. Wir schiden diese chronologische Bemerkung voraus, um an sie sogleich anzuknüpfen, daß dieses Buch eine erfreuliche Bestätigung des alten Satzes ist: Was lange währt, wird gut. Es ist eine durchaus reife Frucht langanhaltender, umfassender Studien, welche wir da erhalten. Durch seine gesunde und umsichtige Kritik, welche sich gleich weit entfernt hält von unberechtigtem Zweifeln und phantastischer Konstruktion, durch die Klarheit, mit welcher die einzelnen Probleme aufgestellt und dann, durch Detailpolemik unentwegt, theils gelöst, theils der Lösung zugeführt werden, endlich durch eine Reihe vorsichtig gewonnener, neuer Resultate hat der Vf. ein Werk geliefert, welches eine Reihe fontroverfer Punkte aus der athenischen Topographie befriedigend zum Abschluß bringt, in andern wenigstens den heutigen Stand der Erforschung klarlegt und daher sowohl den Schluppunkt einer Periode in der Entwicklung der erwähnten Wissenschaft bezeichnen, als auch der Ausgangspunkt der ferneren Forschungen auf diesem Gebiete sein wird.

Der bisher erschienene 1. Band zerfällt in 4 Abschnitte. Der erste derselben behandelt in seltener Vollständigkeit „die Quellen und Hilfsmittel unserer Kunde des alten Athen“, nämlich die gegenwärtige Dertlichkeit mit den antiken Resten, die Zeugnisse der Alten und die moderne, topographisch-antiquarische Wissenschaft. Ich hebe hier nur als besonders interessant hervor, daß Wachsmuth zum ersten Mal einen Deutschen, Georg Transfeldt, unter den Entdeckern Athens aufzählt. Geboren in Danzig, Mitte des 17. Jahrh., gerieth er 1673 und 74 in türkische Gefangenschaft und war, als Sklave, wie es scheint, in Athen, wo er das Olympieion und das Lykateesdenkmal zuerst erkannte und richtig benannte. Ferner ist die Entscheidungzeit zu loben, mit welcher die Schlüsse aus der Provenienz der Inschriften, aus der lokalen Tradition und aus den Stätten christlicher Kirchen und Kapellen zurückgewiesen werden: es ist, als ob ein frischer Morgenwind in die über den Thälern lagernden Nebel führe. Der zweite Abschnitt ist der Beschreibung der attischen Ebene nach Bodenbeschaffenheit, Klima und Atmosphäre gewidmet. Zuerst sind hier die langjährigen, meteorologischen Beobachtungen von Julius Schmidt verworthen. Den dritten Abschnitt nennt der Vf. bescheiden: „Bausteine zur Topographie von Athen“, indem er der Ansicht ist, daß die Zeit noch nicht gekommen sei, um einen vollendeten Bau (der athenischen Topographie) aufzurichten. In zwei Kapiteln und zehn Abtheilungen werden eine Reihe von streitigen Punkten besprochen, besonders auf's eingehendste und, wie ich glaube, abschließend die Art, wie die Stadtbeschreibung des Pausanias entstanden ist. Das Resultat der Besprechung ist, daß Pausanias bei seiner Periege die topographische Reihenfolge einge-

halten hat oder wenigstens einhalten wollte. Das Wichtigste aber, was zugleich dem ganzen Werke seine Signatur giebt, enthält der vierte Abschnitt, welcher fast die Hälfte des Buches einnimmt. Der Vf. nennt ihn: „Stadtgeschichte“ und giebt in den 13 Kapiteln desselben die Baugeschichte Athens von den frühesten Zeiten bis in die letzten Jahrhunderte des Alterthums. Diese historische Behandlung der Topographie, wie sie C. Curtius in dem „erläuternden Text“ zu den 7 Tafeln seines Atlas zuerst im Zusammenhang für Athen versucht hat, ist die allein lebendige und nutzbringende, zugleich die einzige, welche eine Zukunft hat. Leider gestattet der Raum nicht, hier ausführlich zu referiren, wie der Vf. vor den Augen des Lesers die Stadt aus getrennten Ansiedelungen entstehen läßt und dann zeigt, wie jeder Umschwung in der wechselvollen Geschichte Athens auch in Monumenten der Stadt ihren Ausdruck fand. — In einem Anhange sind die ältesten Berichte über die antiken Reste in Athen zusammengedruckt und dann noch zwei revidirte Karten der Stadt und des Peiraieus hinzugefügt. — Der 2. Band wird die „städtischen Alterthümer“ bringen, d. h. versuchen, das Bild des Lebens und Treibens einer antiken Stadt zu entwerfen.

Wien, März 1875. W. G.

Nekrolog.

Slovgaard J. Am 13. d. M. starb in Kopenhagen der vorzüglichste der dänischen Landschaftsmaler, Professor Peter Christian Slovggaard. Er war im Jahre 1817 in einem sehr frühen Alter geboren, kam aber schon von seiner Mutter einigen Unterricht im Zeichnen erhalten hatte, im Alter von fünfzehn Jahren auf die Kopenhagener Kunstakademie, arbeitete gleichzeitig als Malerschule und machte auf der Ausstellung 1836 als Landschaftsmaler sein erstes, wenig Aufsehen erregendes Debüt. Doch schon im Jahre 1843 gewann er auf der Ausstellung eine Anerkennungsmedaille, 1845 aber den großen Preis, eine goldene Medaille, die der Bestimmung gemäß dem Meißer des besten Bildes der Ausstellung zuerkannt wurde. Von da an wuchs sein Ansehen innerhalb der nordischen Reiche, und bald wurde er von Allen als eines der ausgezeichnetsten Talente angesehen. Als Kompositur nimmt Slovggaard allerdings eine sehr bedeutende Stellung ein; wenige nordische Künstler stehen, was seine Reiptheit der Linien und ausgezeichneten Schönheitsgefühl in der Ornamentik betrifft, dem Claude Lorrain so nahe, wie eben Slovggaard. Er war ein Zeichner ersten Ranges, als Korist stand er weniger hoch, besonders weil seine Bilder, am meisten die früheren, in den Schattenpartien etwas schwarz ausgefallen sind. Desswegenachtet besitzen besonders seine Waldbilder mit stillen Teichen einen eigentümlichen Reiz, der ihnen für alle Zeiten beträchtlichen Werth sichern wird. Noch im letzten Jahre malte Slovggaard ein sehr großes Waldbild mit reicher, ungewöhnlich schöner Staffage von Hirschen für die königliche Gemäldesammlung auf Christiansburg; diese Galerie besitzt auch ältere, sehr vorzügliche Proben seiner Landschaftskunst. — Auch als Porträtmaler nahm Slovggaard eine beachtenswerthe Stellung ein. S. M.

Kunstgeschichtliches.

* **Gobelins nach Rubens.** Wie bekannt, waren die sechs großen Delgemälde von Rubens mit Vorzügen aus den letzten Lebensjahren des Decime Rus in der fürstlichen Liechtenstein'schen Galerie zu Wien ganz bestimmt, am Teppichband zu wirken. Einer aus vorliegenden dreifachen Mittheilung

zufolge hat der in Venedig lebende deutsche Landschaftsmaler Karl Reichardt diese Gobelins dort entdeckt und dieselben für den Prinzen Solms, einen Neffen der Fürstin Liechtenstein, erworben.

Personalmeldungen.

Professor A. v. Werner in Berlin wurde laut amtlicher Bekanntmachung zum Direktor der dortigen Akademie der bildenden Künste ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Der Münchener Kunstgewerbe-Verein gewährte uns in einer unlängst veranstalteten Ausstellung einen Ueberblick über seine Thätigkeit. Wer sich vergegenwärtigt, was dieser vor 24 Jahren gegründete Verein seit seinem Bestehen angestrebt und erreicht hat, der wird den Männern, welche unter nicht selten höchst unglücklichen äußeren Verhältnissen das Banner des vereinten Schaffens von Kunst und Gewerbe hoch hielten, seine vollste Anerkennung nicht verkagen können. Sie haben in aller Zeit das Hauptgewicht ihrer Bestrebungen auf die Architektur gelegt, weil sie erkannten, daß nicht Malerei, nicht Plastik da, wo es sich um die Bildung des allgemeinen Schönheitsbegriffes handelt, die tonangebenden Elemente sind, sondern sich ihrer Natur nach nur an die Baukunst anlehnen können, und daß die ihres Zieles klar bewußte Architektur notwendig zuerst die Baugewerke und mit diesen allmählich die übrigen Handwerke anzuregen müsse. Sie haben erkannt, daß die Ausbildung des Kunstgewerbes eine nationale und zeitgemäße sei, die im Volksbewußtsein und im Geiste der Gegenwart wurzelnden Kräfte entwickeln müsse. — Die oben bezeichnete Ausstellung des Vereines in seinem schönem und geräumigen Lokale an der Maximilianstraße mit seinem künstlerischen Schmucke geordnet, zeigte, auf welcher hohen Stufe die Münchener Kunstindustrie und jene, welche sich unter dem Einflusse Münchens dort und da im Lande entwickelte, sich allen Hindernissen zum Trotz geschwungen hat. Diese Erziehung ist um so interessanter, als jene Gewerbe, welche ihrer Natur nach zur Kunst in keiner Beziehung stehen, in Bayern und München insbesondere hinter denen der Nachbarländer weit zurückstehen. In dieser Ausstellung in der Kunstgewerbehalle wiederholte sich, was die deutsche Abtheilung in der Wiener Weltausstellung gelehrt hatte: ein Verlassen des Rococo, eine mehr oder minder entschiedene Reform im Sinne der Renaissance. Münchens Kunstthätigkeit kam im Großen und Ganzen allerdings der von Wien, Berlin, Dresden, Mainz, Karlsruhe und Breslau nicht als vollkommen ebenbürtig an die Seite gestellt werden, aber die Schränke und Tische von Steinmeß, Till, Wachtel, Pöhenbacher in München und von Siegel und Haug in Friburg, die jetzt in der Kunstgewerbehalle stehen, können erfolgreich mit dem Besten konkurriren, was in den genannten Städten nach dieser Seite hin geschaffen wird. Fast sich ferner nicht vernehmen, daß sie im Allgemeinen mehr oder minder an einer gewissen Mächtigkeits- und an Mangel ornamentaler Plastik leiden, so trifft doch dieser Tadel nicht die Münchener Kunstthätigkeit allein, sondern auch die aller genannten Städte. — In Wien nahmen die deutschen Gold- und Silberarbeiter eine sehr bedeutende Stelle ein und unter den Deutschen wieder die von Berlin, München und Nürnberg. Unter den Münchenern aber ragen die Leistungen des Silberarbeiters Ed. Wolkenweber und des Goldarbeiters Leigb eminent hervor. Jener war in der Vereinstausstellung durch einen Handspiegel mit reichem filigränen Schmucke, dieser durch Schmuck aus oxydirtem Silber von hohem künstlerischen Werthe auf's Glänzendste vertreten. An sie reißen sich die jertlichen Waffen von Kraus in München, der das Eisen mit einer Leichtigkeit schneidet, als wäre es geschmeidiges Wachs. Fast jede seiner mit der größten Sorgfalt ausgeführten Waffen erweist sich als musterjähig. — Die deutsche Lehnmoosarenfabrikation vertreten in der Ausstellung Firmen wie die von Sachler in Eisenach, Werlebach in Grenzhausen und Fleischnann in Nürnberg in der ehrenvollsten Weise und bewiesen damit zugleich, welche Bedeutung der Münchener Kunstgewerbeverein in und außerhalb Bayerns gewonnen hat. — Auch die Metallgeräthe-Fabrik von Ritter u. Comp. in Thüngen beschränkte die Ausstellung mit höchst schätzwerthen Leistungen, welche durchweg die Formen der Renaissance zeigten. Nachst ihnen dabei der

Nürnberg'scher Gewerbeverein höchst saubere gattungsplastische Arbeiten (Imitationen) eingeliefert. — Als eine erhellende Thatsache muß erwähnt werden, daß mehrere Damen der Münchener Kunstlerstube sich in hervorragender Weise dem Kunstgewerbe zuwenden. Die von der Gräfin Poggi, der Tochter des Dichters Franz Poggi, gemalten Majoliken zeichnen sich den besten alten Arbeiten dieser Art würdig an; die Freim von Dodel'scheim schickte vierzehn Malereien aus Kaffellen und Tischplatten ein und vertheilte darin als tüchtige Nummernmalerin mit der Witwe des der Kunst zu früh entrissenen Julius Nubert, während Fräulein v. Zwickl, eine Tochter des oberbayerischen Regierungspräsidenten, sich durch ein paar geschmackvoll modellirte Handtuchlöcher als im Gebiet der Plastik tüchtig bewandert erweist. Eine interessante Specialität der fiberaus reicheren, mehrere Tausend Nummern umfassenden Ausstellung bildeten die einflussreichen Arbeiten. Da waren vierzehn Vasenmalereien mit buntemaltem Glasboden, treffliche Zerkorbenarbeit der verschiedensten Art, brillant besetzte Tisch-, farsenleuchtende Kisten in Gold und Seide und noch das ferne Reich der Mitte leuchtend aufgeführten Pfingst-, der Elkenschein- und Schilbharbeiten und wunderbar prägnanter Schmalz. Und siehe da, gerade diese Dinge fanden den höchsten Absatz, einmal ihrer Neuheit wegen, denn eich diese Arbeiten sind hier ungemein selten, und dann wegen ihrer auffallend niedrigen Preise! — Bei dieser Gelegenheit mag der Wunsch erlaubt sein, es möchte der Kunstgewerbeverein dahin wirken, daß das Kunstgewerbe mehr Rücksicht auf das Bedürfnis des Wenigerbemittelten nehme. Es gilt eben Gegenstände des täglichen Gebrauchs schön zu gestalten, ohne daß der Preis derselben sich namhaft erhöht. Während der Weiche sich an wertvollen Porzellanergänzen ergötzt, soll sich auch der Unbemittelte, ohne höheren Aufwand als bisher, mit geschmackvollen stigmatischen Gegenständen erfreuen, wenn auch aus einfachem und billigen Materiale, umgeben können. Bei richtigem Verständnis und gutem Willen läßt sich auch dieß erreichen und eben darin liegt eines der wirksamsten Mittel, den Geschmack der Menge zu bilden.

B. Düsseldorf. In der Ausstellung von Wieseyer und Kraus waren sehr viele hervorragende Gemälde zu sehen, von denen besonders ein treffliches Portrait von van der Hoff Interesse erregte. Professor Andreas Müller hatte dasselbe im Auftrage des Besizers gemalt, aufgestellt und mit all bewährter künstlerischer Einsicht restaurirt, so daß alle Vorzüge des berühmten Niederländischen Meisters zur schönsten Geltung gelangten. Von den modernen Werken sprachen am meisten ein Bild von Baurier an, welches den Gesicht einer jungen Schwarzwälderin vom Elternbanc am Hochzeittage darstellt. Das junge Paar steht von den Verwandten und Gästen feierlich bei der Thüre begleitet, wo der Wagen bereit steht, um es in die neue Heimath zu führen. Die Passanten stehen oben auf der Treppe und blicken in'sage Weisen, und aus den Fenstern schauen einige Frauen und Mädchen den Scheidenden flehlich nach. Schmerzlich bewegt wirft sich die jüngere Schwester an die Brust der Neuerwählten, deren Gatte den Hut zum Abschiedsgrüße schenkt, während seine Linde die Hand der Geliebten hält, die ihm nun durch's ganze Leben treu zu folgen bereit ist. Es ist ein großes figuresreiches Bild von hohem künstlerischem Werth, schön komponirt, vorzüglich gezeichnet und reich an interessanten Einzelheiten. Die vielen Gesalten, die Freude und Wehmuth, Theilnahme, Mitleid und Gleichgültigkeit in bereicher Weise zum Ausdruck bringen, sind mit bezaubernder Feinheit individualisirt, und die materielle landschaftliche Umgebung vervollständigt den vortheilhaftesten Eindruck des Ganzen. Ein überaus schönes kleines Gemälde hatte auch der talentvolle Russe von Bodmann ausgestellt. Dasselbe betraute in Landschaft, Figuren und Thieren wieder eine seltene Originalität der Auffassung und Ausführung, die bei der größten Einfachheit eine überaus hohe Wirkung hervorbringt. J. Scherrenberg beschäftigt in seinem neuesten Aquarellbilde die günstigen Erwartungen, die wir stets von seiner Entwicklung hegten, in hohem Grade, was uns um so mehr freut, als eine Zeit lang der Einfluß Runcaech's eine nachtheilige Wirkung auf ihn auszuüben drohte. Der begabte Künstler führt uns diesmal ein junges Paar vor, welches in süßen Gelände an einem sonnigen Sommermorgen in einer freundlichen Gegend lustwandelt, unbekümmert um die Außenwelt und nur mit den eigenen Herzengangelegenheiten beschäftigt. Die Figuren sind trefflich

im Ausdruck und durch den Sonnenschein und dessen Reflexe höchst interessant beleuchtet. Auch die Landschaft, die hier durchaus nicht als Nebenache erscheint, ist mit natürlicher Wahrheit und sehr gelassen behandelt. Einem größeren Bilde von Hermann Höfer, eine Dame darstellend, die an einer Blume steht, konnten wir keinen rechten Geschmack abgewinnen, da und der Gegenstand allzu sehr als Nebenache erschien. Derselbe schien nur gewählt, um ein interessantes Farbenproblem, bestehend in der Gegenüberstellung einer ganzen Scala farbiger und warmer Töne, zu lösen, was allerdings auf geschickte Weise gelungen war, was aber doch immer mehr den Eindruck eines Kunststücks, als den eines wirklich Kunstwerkes verursachte. Von den Landschaften haben wir besonders zwei italienische Motive von H. Krüger rühmend hervorzuheben, wegen der ansehnlichen Fortschritte, die sich darin befinden. H. Weberheim, O. Deber, A. Worman u. A. schloffen sich demselben in anderer Richtung würdig an, und H. Herzog stellt als erste Frucht seiner jüngsten amerikanischen Reise ein dreifach gefirnishtes und Studien aus Kalifornien aus, die von künstlerischem Standpunkt aus betrachtet nicht viel Interesse erwecken. Derselbe jedoch war eine ganz weiche auswärtiger Gemälde, die wir noch flüchtig erwähnen wollen. E. F. Leising hatte aus Karlsruhe eine hochpreisige Gipsabgussung eingeleitet, woran aus Wien ein farbenprächtiges Frauenbild von vierter Handlung, W. Lindenschmit aus München eine Ephebe aus dem Leben der Königin Elisabeth von England, die wir bei vielen Vorzügen in Farbe und Charakteristik nicht zu seinen hervorragern Werken zählen können. Dasselbe gilt von Carl Buler's (Berlin) Zwopparthenkinder, die für den Gegenstand etwas zu groß erschienen. Die Grenadiere aus der Zeit Friedrich's des Großen von Fritz Werner fanden als ein wahres Kabinetsstück seiner Durchführung und Individualisierung gerechten Beifall und interessirten uns so mehr, als es das erste Bild war, welches der Künstler hier ausstellte, der bis zu seiner Uebersiedelung nach Berlin als Kupferstecher in unferer Stadt gelebt hatte. Der Sturz des Koboldpierre von Adamo in München, den wir bereits durch den Stich kannten, erregte die Theilnahme der Schauer durch Gegenstand und Darstellung in hohem Maße. In der Ausstellung von Ed. Schulte gab es ebenfalls sehr verdienstliche neue Erfindungen. Andreas Gehbach lieferte ein kleines eckvolles Bildchen „Mantenerger Fischer in Ostente“ und ein „Motive aus Dübeldheim“, welches in der Natur jedenfalls für unmalerisch gehalten wird, hier aber durch die Weichheit der künstlerischen Darstellung sich als fiberaus anziehend und wirkungsvoll erweist. Oswald Ackenbach's große italienische Pastellarbeit gehörte zu den minder gelungenen Werken dieses Art, vielleicht allzuviel schaffendes Künstler und von den übrigen Landschaften sind nur noch der große „Herbst in Holland“ von H. Baurier und zwei vortheilhafte kleinere Bilder von E. Krüger mit besonderer Note namhaft zu machen. Aufserordentlich zahlreich waren diesmal die Portraits, unter denen sich am meisten die beiden Brustbilder von H. Croll auszeichneten. Geiswiler und lebendige Auffassung, verbunden mit einer eleganten und künstlerischen Behandlungsweise, verliehen denselben einen hohen Werth und nachhaltige Anziehungskraft. Sehr charakteristisch und lebensevoll war auch das Bildnis einer jungen Dame von Fräulein Christine Friedrichs, welches wir dem Genrebilde beifügen: „Heinrich Schimmerin“ bedeutet vorziehen. Etwas phantasiehaft, aber geliebt und geistreich behandelt erschien das lebensgroße Portrait einer Verföhrenen von Fräulein von Woll und von den drei Bildnissen von G. Stegweizer, die ein nicht gewöhnliches Talent verriethen, verdient das der alten Schwarzwälder Bäuerin das meiste Lob. Auffassung, Klarheit und Picturwirkung gemahnten darin einigermassen an Rembrandt. An dem Reiterporträt des Generals von Dornow von L. Kollig wollte uns weder die Figur des Generals, noch dessen hochbeinigtes, etwas hölzernes Pferd behagen, wegen der landschaftliche Umgebung viel Vortheilhaftes aufwies. Ein sehr schönes Bild hatte O. Salentin ausgestellt, Bayern, die in einem Raum zur Kirche führen, darstellend. Feierliche Sonntagssruhe lagert sich über See und Gezug und prägt sich auch in den anständigen Geschnitten der Landente aus. Das Ganze macht bei lobenswerther Ausführung in Zeichnung und Farbe den vortheilhaftesten Eindruck. Christian Böttcher brachte drei Genrebilder, von denen die beiden kleineren Wiederbildungen früherer Arbeiten waren. Das größte, „Die Begegnung am bündischen Feste“

betitelt, stellte einen verwundeten Dragoner dar, der unermüdet in die eterliche Hölle ankämpft, während die Seeligen gerade mit Beförderung einen Brief lesen, welcher ihnen von seinen schweren Wunden Nachricht giebt. Der poetische Gedanke ist zu verständnißvollem Ausdruck gelangt. Die Bienenföhler, die einen Schneemann machen, von Fr. Hübemann, biteten ein neues Bild in der Reihe annahmiger Szenen aus dem Kinderleben, die wir dem begabten Künstler bereits verdanken, und ebenso verdiente der Gang zur Laube von H. Frerz's unsern wörligen Beifall. Auch die kleinen Lebelübter von Friz Oberländer und die gemüthlichen alten Solente von H. Flabner erwieuten durch mannigfache gute Eigenschaften. War Volkhart stellte einen schmucken Jäger aus der Rocezeit dar, der mit einem hübschen Mädchen plaudert und sieserte zu diesem gefälligen und beitem Bilde, auf dem die sonnenbeglänzte Landschaft ebenso viel Geltung hat wie die Figuren, in einem schneebedekten Wald mit lahlen Stämmen und der Stoffage eines alten Weitmans ein wirnngvolles Gegenbild. Eine große Landschaft mit einer Schwärde von Post zeichnete sich durch situelle Komposition und tüchtige Durchführung höchst erbevoll aus, und die heilige Familie von C. Verling emobute in der ebenen Auffassung, der ganzen Anordnung der Komposition und der ersten Färbung an die Werke der altitalienischen Meister.

Vermischte Nachrichten.

Rheinische Provinzial-Museen. Der Verein von Alterthumsfreunden in Rheinlande hat dem Ministerium der geistlichen Angelegenheiten in Preußen seit 1868 mehrfache Denkschriften bezüglich der Organisation der historisch-antiquarischen Interessen in den Rheinlanden unterbreitet, deren Durchführung wegen der verschiednen dabei in Betracht kommenden Faktoren wiederholt in's Steden gerüth. Im vorigen Jahre legte nun das Ministerium dem Kaiserlichen Hofe und dem Provinzial-Landtage in Düsseldorf einen von beiden Körperchaften acceptirten Entwurf vor, wonach zur Errichtung zweier Provinzial-Museen, und zwar eines jeden in Trier und eines solchen im Amt-Orte von Bonn, von jeder dieser Körperchaften jährlich 4000 Thlr., also zusammen 8000 Thlr., bewilligt wurden. Das Museum in Trier soll aus der Vereinigung der Sammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen und derjenigen des Staates in der Porta Nigra, das Museum zu Bonn aus dem Antiken-Kabinet der Universität und der Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden gebildet werden. Jedes dieser beiden Museen erhält einen selbständigen Director, und es sind als solche vom Provinzial-Ausschuß vorgeschlagen worden für Bonn Professor aus'm Werth, für Trier Herr A. D. v. Gebausen. Einen centralisirenden Einfluß über beide Anstalten wird eine Verathungskommision von neun Mitgliedern ausüben, für deren Vorhänden und die eine Hälfte der Mitglieder dem Provinzial-Landtage eben so wie für die Directoren das Vorschlagsrecht zusteht, deren andere Hälfte aber der Minister der geistlichen Angelegenheiten nach Ermessen ernennt. Das Ministerium hat innerlich die Professoren v. Seydel, K. Kefule, Wächeler und Just für die Kommission designirt. Als Vorsitzender wird von der sändlichen Behörde Sr. Excellenz Herr Geheimrath v. Dechen gewünscht. Da die von ministerieller Seite beordneten Kommissionsmitglieder nach Maßgabe des wissenschaftlichen Facultätsverhältnisses ausgewählt sind, so haben die Verbände bei der Wahl der von ihnen zu bestellenden vier Stellen die möglichste Vertretung der verschiedenen Territorien in's Auge gefaßt und die Herren Pfahme in Köln, Andreas Müller in Düsseldorf, Rabner und Bettinger in Trier beieichnet. Wenn irgend eine Provinz des preussischen Staates, so ist die Rheinprovinz durch den ununterbrochenen Gang ihrer historischen Entwicklung und hohen Kunstblüte dazu berufen und verpflichtet, das monumentale Bild ihrer Vergangenheit herzustellen. Sollen die beiden Provinzial-Museen diese Aufgabe aber erfüllen, so bedarf es dazu vor Allem der Mithilfe der öffentlichen Meinung. Die Engländer gewöhnen und darin ein leuchtendes Vorbild. Das großartige Wachsthum der englischen Museen beruht bekanntlich wesentlich auf dem allgemeinen Patriotismus der Gebildeten, die ihren Museen ohne Unterlaß leihweise und als Gedenke Alles überreichen, was irgendwie ihre große Vergangenheit illustriert oder nach seiner Bedeutung in öffentliche Sammlungen gehöht.

Leider kommen die neuen Institute sehr spät; was hätte sich vor der allgemeinen Zerstreuung und Entföhrung in das Ausland retten lassen, wäre der Staat an diese Aufgabe einige Jahrzehnte früher herangetreten! (Köln. Zeitg.)

Das Subscrib zu Kriebberg in der Wetterau soll, wie wir im Rhein-Kurier lesen, verkauft werden und Herr Gustav Dieffenbach daselbst hiermit beauftragt sein. Aber dieses merkwürdige, reich ausgeschmückte Bauwerk, eine Verle des Uebergangsstiles, aus eigener Anschauung oder aus der Darstellung desselben in den „Denkmälern deutscher Baukunst“ (Darmstadt 1856) kennt, wird mit uns darin übereinstimmen, daß keine der bekannten Judenthümer dieses an Interesse und architektonischer Schönheit übertreift und nur das in Exzer ihm hierin gleichkommt; er wird mit uns lebhaft wünschen, daß dasselbe durch den Uebergang in andere Hände nicht Schaden leiden möge. Wenn wir leben, wie viel von den Christen für die Erhaltung ihrer kirchlichen Denkmäler geschieht, so liegt es nahe zu hoffen, daß auch die israelitischen Religionenverwandten, oder ein einzelner mit Glücksgütern Begabter derselben eintreten werden für die Erhaltung eines mit ihrem Kultus und selbst räumlich mit ihren Synagogen so nahe verbundenen Denkmals, zumal da für dessen Reparation kein bringendes Bedürfnis vorliegt und der dafür mit der darüber gelegenen Freistraße gefetzte Preis 3000 Mark nicht erreichen soll.

In Prag wird die Errichtung eines kunstwissenschaftlichen Instituts beabsichtigt. Kürzlich nahm eine Deputation von Reichstagsabgeordneten Kuzien beim Kaiser Franz Josef, um ihm die darauf gerichtete Petition der Vorstände des Vereins patriotischer Kunstfreunde, der Prager Handelskammer und anderer Institute zu überbringen. Der Kaiser sicherte die möglichste Berücksichtigung der Bitte zu.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

Ahlfeld, F. u. Luthardt, Hans Sachs u. Albrecht Dürer. Zwei Vorträge. Leipzig, Buchhandl. des Vereinshauses.

Dürer, Albert. La vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois. Nuremberg a. 1511. Decrite en vers latins par Chelidonius. Reproduction, procédé de P. W. van de Weijer avec une introduction de Ch. Ruelens. Folio. In Mappe. Utrecht, P. W. van de Weyer. Leipzig, H. Vogel.

Piehler, Ad. Die Antiken im Museum zu Innsbruck. (Ans der Zeitschrift des Ferdinandeums, III Folge, 19. Heft.) 12 S. 8°.

ZEICHENKALLE. Illustrirte Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht. 12 Hefte mit 24 photolithogr. Blättern. Heft 1 u. 2. Berlin, Nauck'sche Buchh.

Photographien.

CLASSISCHE ANSICHTEN UND DENKMÄLER AUS GRICHENLAND. Phot. Original-Anfnahmen v. Paul de Granges. Athen: Bl. 76. Die Akropolis vom Nymphenhügel aus. 61. Die Propyläen, nordöstl. Seite, innerhalb der Akropolis. 62. Die Propyläen, östl. Seite, mit Durchblick auf Salamis. 74. Der Partheon, Ostseite. 75. Der Partheon, Südostseite, mit Aussicht auf den Saronischen Golf. 63. Der Partheon, nordl. Langseite. 65. Das Erechtheion, Südwestseite. 71. Das Erechtheion, Nordwestseite. 72. Das Erechtheion, Nordostseite. 73. Inneres der Akropolis mit Aussicht auf den Piräus u. Salamis. 66. Tempel der Nike apteros, Ostseite. 67. Thurm der Winde, Nordseite. 65. Die Stoa des Attalos. 69. Die Nekropolis bei der Hagia Triada (mit Denkmal der Diemtria Pamfilia). 70. Die Nekropolis bei der Hagia Triada (mit dem Reiterdenkmal). 77. Akropolis u. Zenstempel, vom Thal des Lissos aus. 64. Nampia und der Golf von Argos, von den Ruinen vor Thyriuli aus, gr. Fol. Berlin, Quana.

Zeitschriften.

The Academy. No. 154.

The french exhibition (Fortsets.); the Conduit Street Gallery, von W. M. Rossetti. — Art sales.

L'Art. No. 16.

Fortuny, von Ch. Yriarte (Mit Abbild.) — Quelques mots sur l'art russe à Moscou (Schluss. Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.

Auktions-Kataloge.

Van Pappelendam & Schonten in Amsterdam. Vorsteigerung am 13. u. 14. Mai. Catalogue de tableaux anciens parmi lesquels la belle collection de feu M. J. de Randerode - van Steensel - van der Aa. 188 Nummern.

Inserat.

Soeben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original - Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Erste Serie (5 Hefte).

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

von
A. W. Cordes und E. Giesenberg.

1. und 2. Heft. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8–9 Hefte.

Leipzig, im März 1875.

E. A. Seemann.

Vom Unterzeichneten ist zu beziehen:

Frans Hals - Galerie.

Radirungen

von
William Unger.

Text

von C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vernügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Lybeth Reyniers. — 13. Bildnis eines Cavaliers. — 14. Bildnis eines Mannes. — 15. Bildnis einer Dame. — 16. Bildnis des Wilhelm von Heythausen. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildnis einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hille Bobbe.

In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinesis. Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Meisterwerke
der
KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues.

Von Professor Dr. C. v. Lützw.

Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mk. 75 Pf., geb. mit Goldschn. 9 Mk.

Die Mitte Mai werde ich von Leipzig abwesend sein.

E. A. Seemann.

Rechtigt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundershmid & Pries in Leipzig.

Im Verlage von Adolf Ackermann, Maximilianstrasse 2, in München erschienen:

Costümstudien Münchener
Künstler.

I. Serie. Blatt 1–25 à Blatt 1 Reichsmark. Photographien nach dem Leben in Cabinetformat von H. Max.

Diese Photographien, aufgenommen gelegentlich des jüngsten grossen Costümfestes Münchener Künstler, liefern wegen ihrer Echtheit einen treuen Beitrag zur Costümkunde und haben somit einen bleibenden kunsthistorischen Werth. Die Blätter, chronologisch und geschichtlich bezeichnet, sind nicht bloss von localen Interesse, sondern werden überall grossen Anklang finden. Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke

ITALIENS

VON

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

VON

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Beiträge

Hin an Dr. C. v. Böhm
(Wien, Lerehanngasse 2)
so an die Verlagsch.
(Leipzig, Koenigsstr. 3),
zu richten.

7. Mai



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung aus-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ties Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Buchhändlern.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. I. — Die Herstellung des Biergeschloßes am Strahburger Münster. (Mit Abbildung.) — Englische Uebersetzung von Vesting's Vortzen; Baslay, Spain. — Jahresbericht des Germanischen Museums. — Münchener Künstlerverein. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Kunst der la Motte-Jouquet. — Zeitschriften. — Kunstver-Kataloge. — Zeitraut.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Die Erwartungen, welche an die Eröffnung der sechsten „großen“ Ausstellung im Wiener Künstlerhause geknüpft wurden, waren nicht geringe. Man wußte, daß die neue Leitung der Wiener Künstlergenossenschaft vom besten Willen erfüllt sei, das im Annehmen begriffene Interesse des großen Publikums für die Schicksale des Künstlerhauses wieder frisch zu beleben; man wußte auch, daß es den neugewählten Ausführmittgliedern an dem Sinne der Initiative und an Energie zur Durchführung ihres Vorhabens nicht fehlte, und man glaubte sich schon aus diesen Gründen auf etwas Besonderes gefaßt machen zu dürfen. Dazu kam noch, daß die Eröffnung, dem ursprünglichen Programm entgegen, um volle zwei Wochen verschoben wurde, wodurch die Meinung verbreitet wurde, daß erst Schwierigkeiten zu überwinden seien, welche ein embarras de richesses geschaffen habe. Kein Wunder daher, wenn die Ausstellung, so gefällig und gewinnend sie sich auch auf den ersten Anblick präsentieren mag, in dem Besuche nach dem ersten Rundgang durch die Säle weit eher das Gefühl einer Enttäuschung, als das der vollen Befriedigung hervorruft. Weber ist dieselbe überhaupt reich an Ausstellungsobjekten, noch insbesondere an Werken von großer räumlicher Ausdehnung, die ihre Unterbringung zu einer schwierigen und zeitraubenden hätten machen können. Da also ein augenfälliger Grund für die hinausgeschobene Eröffnung durchaus nicht vorliegt, so wäre es unter allen Umständen ein Gebot der Klug-

heit gewesen, die Höflichkeit der Könige zu üben, d. h. pünktlich zu sein.

Besonders glücklich war der Eindruck des Ganzen am Tage der Eröffnung, da das Künstlerhaus in reichem Laubschmuck prangte, und die Skulpturen sich eines wohlthuenden grünen Hintergrundes von hochragendem Blätterwerk zu erfreuen hatten. Seither ist's freilich etwas kahler geworden, denn der grüne Schmuck war nur erborgter Glanz, der am nächsten Tage schon wieder dem „Bier- und Handelsgärtner“ hat abgeliefert werden müssen. Dennoch ist die Ausstellung auch jetzt noch vielleicht die am geschicktesten arrangirte, die wir in Wien überhaupt gesehen haben. Die Disposition zeugt von Geschmack und von etwas — Schuldenbewußtsein. Wir haben von leichter Mittelmäßigkeit die schwere Menge, allein sie ist so glücklich aneinandergesprengt, daß man es nur mit einigen Planklern zu thun zu haben glaubt, während es doch ein Meer ist, wenn auch ein angeleitetes. Es ist der Hängelcommission gelungen, mit wenig Mitteln viel zu erreichen.

Nicht ganz zweihundert Künstler sind mit vierhundertsechzig Kunstwerken vertreten. Das ist nicht viel für eine große Jahresausstellung, und thatsächlich waren auch die früheren Jahresausstellungen (mit Ausnahme der vorjährigen) nicht nur reicher besetzt, sondern sie hatten auch den Vorzug für sich, der Welt die Bekanntheit mit neuen Erscheinungen zu vermitteln, während wir uns jetzt fast ausschließlich unter alten Bekannten bewegen. Jahr um Jahr stehen im Pariser Salon einige Ruhmeswiegen, und auch die großen Ausstellungen in Berlin haben begonnen, Geburtsstätten zu werden für das Glück und den Ruhm jugendlicher, strebender

Talente, — unsere Ausstellung wird keinen neuen Namen schaffen; wir wären schon froh, wenn nur die alten wenigstens in der Weise vertreten wären, wie früher.

Und doch ist noch ein äußerliches Moment hinzugekommen, das besonders geeignet gewesen wäre, eine neue Größe mit Glanz in die Welt einzuführen. Zum ersten Male soll jetzt in Wien das Prinzip der Auszeichnung durch Medaillen zur Anwendung kommen. Der Protektor des Künstlerhauses hat für jedes Jahr drei Medaillen gestiftet für die drei besten Kunstwerke, die durch eine Jury von Künstlern namhaft zu machen sind. Die Spannung, wer wohl die Glücklichen dieses Mal sein mögen, ist nicht groß, weil die Wahl der Jury nicht wehe thun kann. Man fühlt und weiß es allgemein, daß Lenbach und Makart nicht übergangen werden können; so bliebe nur noch die dritte Medaille, und diese wird wohl Viktor Tilgner vorbehalten bleiben, der neben Lenbach das Meiste dazu beigetragen hat, der Ausstellung ein gewisses Lustre zu verleihen. Makart ist durch sechs Bilder vertreten, Lenbach durch sieben Bildnisse und Tilgner endlich durch eine Reihe von zehn Porträtbüsten. Man darf annehmen, daß die drei genannten Künstler eben mit Rücksicht auf die Medaille einige Anstrengungen gemacht haben, sich so ausgiebig wie möglich vertreten zu lassen, ebenso wie man vielleicht in der Annahme nicht irrt, daß Angeli mit Rücksicht auf die Medaillen des nächsten Jahres die Ausstellung heuer nicht besichtigt hat.

Wenn wir nun an die Betrachtung der einzelnen Kunstwerke gehen und mozo patrio bei den Erzeugnissen der großen Kunst beginnen wollen, so werden wir es sogleich in sehr ungewöhnlicher Weise inne werden, wie wenig der erste günstige Eindruck beim näheren Zusehen vorzuhalten vermag, und auf wie schwachen Füßen die ganze, mit solcher Geschicklichkeit arrangierte Ausstellung steht. Ein eigentliches Historienbild im ernststen und großen Sinne des Wortes ist auf der ganzen Ausstellung überhaupt nicht zu finden. Makart's „Kleopatra dem Antonius auf dem Nil entgegenfahrend“ ist ein heraufschendes Prunkbild, das als Saaldecoration gedacht, keinen Anspruch darauf erhebt, als strenges Geschichtsbild aufzufaßt zu werden. Eine kleine Tafel von Alma Tadema athmet mehr historischen Geist, als diese ganze große Leinwand, welche trotz alledem Makart's Begabung wieder in glänzender, wenn auch nicht neuer Beleuchtung zeigt. Kleopatra thront auf ihrem reichen Schiffe, das von ihren im Wasser waltenden weißen und schwarzen Sklaven und Sklavinnen fortgezogen und geschoben wird. Das Bild hat den Ehrenplatz auf der Ausstellung erhalten und leuchtet von da herunter dem Besucher schon entgegen, wenn er noch auf der Treppe ist. Das Uebrige, was Makart ausgestellt hat, beschränkt sich auf einige Porträtskizzen,

eine kleine Skizze zu einem größeren Bilde und eine Landschaft, auf welche wir noch zu sprechen kommen werden. Hat nun die Makart'sche Komposition doch eine blendende und bezaubernde Farbenpracht für sich, so ist fast allen übrigen Werken der „großen“ Kunst keine auch nur halbwegs erfreuliche Seite abzugewinnen. Es steht traurig um die hier versammelten mythologischen Bilder. Th. Pizis hat den „Raub des Rheingolds durch Alberich“ gemalt. Die Nixen schwimmen gemüthlich im Wasser und sind — wach! großer nationaler Gedanke! — schwarz, roth und blond. Die Dunkelheit und das Wasser hindern durchaus nicht, daß die Vokalfarben mit voller Kraft zur Geltung kommen. Auch die Glanzlichter in den Augen der Nixen sind so scharf, als wandelten diese im rosigen Lichte. Das Wasser ist für Pizis kein nasses Element, die Draperien flattern da herum und blähen sich, als koste der liebliche Lenz mit ihnen. Dieses Meerwunder wiederholt sich übrigens auf dem „Meeresgrund“ von E. Snoboda, dessen Gemälde in Allem und Jedem ein würdiges Pendant zu dem von Pizis bildet.

L. Mayer hat ein Bild gemalt, das den sinnigen Titel „Allegorie“ führt. Auf der einen Hälfte der Leinwand sitzt eine lebensgroße weibliche Figur, auf der anderen steht eine solche, beide wissen nichts von einander, haben keine Beziehung zu einander, und sind auch in keine Beziehung zu einander gebracht. Hätte der Künstler nur noch mehr Platz gehabt, er hätte noch einige Figuren himmeln können, viel weniger Sinn hätte die Allegorie auch nicht haben können, als sie jetzt hat. Man kann diese Blüthe der großen Kunst drehen und wenden, wie man will, es ist nichts damit anzufangen.

Nach den Calamitäten, welche Prof. Blaas im Vorjahre in Berlin zu erdulden hatte, hat man ihm hier eine besonders warme und herzliche Theilnahme entgegengebracht. Aber sein neues Bild, „die Sirenen“, entsprach nicht den gehegten Erwartungen; die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung, die in manchem seiner früheren Werke ansprach, fehlt dem neuesten durchaus.

Prof. Griepenkerl's „Keba“ ist eine tüchtig gemalte Aktstudie. Auch Schauf hat mit seiner „Ruhenden Nymphe“ eine hübsche Aktstudie geliefert, die mit Empfindung gezeichnet ist, allein mit ihrer beinahe neutralen Draperie und mit ihrer im künstlerischen Sinne leidlich anständigen und leidlich harlosen Gesamterscheinung kaum geeignet ist, von dem Talente des Künstlers die rechte Vorstellung zu geben. Auf seinem zweiten, übrigens herzlich unbedeutenden Bilde „Wenodessa“ stellt sich uns ein junger Herr als Schmerzenseich vor, der in früherer Zeit als jugendlicher Johannes Baptista in der Welt auftrat. Edward Ernst hat uns aus Rom einen „Peregrinus Proteus“ eingeschickt. Der

Titel ist nicht schlecht, obschon hundert andere Titel für diese Darstellung vielleicht noch besser wären. Peregrinus Proteus war in Wirklichkeit ein interessanter Mensch, auch in Wieland's Roman ist er noch hinzunehmen. Schade, daß Wirklichkeit und Roman so viel vor der Malerei voraushaben.

Die Schule von Athen, der Hémicycle, das Zeitalter der Reformation und andere ähnliche Compositionen haben es Andreas Müller angethan, der uns in kleinen Rahmen vier „Zeitalter“ darstellte, und zwar das „goldene“, das „hellenische“, das „mittelalterliche“ und das „medicäische“. Wenn die Eintheilung nicht tonenirt, der rechte mit dem Künstler, der in ziemlich langen Beschreibungen im Kataloge eingehende Kommentare zu seinen Bildern geliefert hat. Der Text zu dem ersten Bilde besagt u. A. „die Menschen alterten nicht“, und gleichsam zum Beweise dafür prangt beinahe im Centrum der Kopf eines Greises mit schneeweißem, wallendem Bart. Man kann also sehr große Gedanken entwickeln wollen, und dabei doch im Einzelnen selbst recht gedankenlos sein. Die Bilder sind von sehr gewissenhafter Zeichnung, aber überaus zahmer Färbung. Ihr schlimmster Fehler ist, daß sie neben den Kommentaren eigentlich ganz überflüssig werden; sie sagen weder etwas Neues, noch das Alte in anziehender Darstellung. Der Erfolg, den sie haben, ist ein succès d'estime. Man geht an ihnen vorüber und verläßt sich darauf, daß Alles wohl so seine Richtigkeit haben werde, wie es im Kataloge steht, die Vergleichung überläßt Jeder dem Nachfolgenden.

Die Porträts nehmen auf der Ausstellung eine geradezu dominante Stellung ein. Von diesen das nächste Mal.

Baldwin Großer.

Die Herstellung des Bierungsthurmes am Straßburger Münster.

Das Frauenwerkstift in Straßburg geht mit dem Plane um, die Bierungstuppel über dem Straßburger Münster herzustellen. Die Verwaltung hat nun, um vor der Ausführung dem Publikum ein Urtheil möglich zu machen, zunächst am Gebäude selbst ein großes Holzmodell ihres Projectes anfertigen lassen und gleichzeitig eine Schrift veröffentlicht, welche, mit sechs Photographien ausgestattet, die ganze Frage eingehend erörtert, indem sie zugleich ausdrücklich den Wunsch an die Kunstverständigen richtet, daß sie ihr Urtheil über die Vorlage der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten mögen.

Das hiermit eingeschlagene Verfahren ist ein höchst correctes und dankenswerthes. Die Herstellung eines Theiles vom Straßburger Münster ist jedenfalls eine Frage, die weithin in Deutschland das größte Interesse

weckt, und bei der also diese Rücksicht auf die öffentliche Stimme und dieses besonnene Vorgehen am Plage sind.

Der Brand, welcher im Jahre 1870 das Dach des Straßburger Münsters in seiner ganzen Ausdehnung zerstörte, hat damit auch eine Erneuerung der Kuppelbedachung über der Bierung nöthig gemacht. Diese kann aber keine Wiederaufrichtung des bis 1870 vorhandenen sein, weil dies ein bloßer Nothbehelf war. Das gesammte Querhaus des Münsters ist, abgesehen von Resten älteren Mauerwerks, ein Bau im romanischen Uebergangsstil, der 1179 in Angriff genommen und dann, nach manchen Schwankungen und Aenderungen, im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts in einem Stile, der sich bereits der frühen Gotik nähert, vollendet wurde.* Offenbar noch während der ersten Hälfte dieser langen Bauzeit erhielt die Bierungstuppel ihre äußere Gestalt: ein Achteck mit einer umlaufenden romanischen Arkadengalerie, welcher dann das Dach folgte. Eine derartige feierliche Auszeichnung der Bierung ist der romanischen Baukunst eigen, und gerade im Elsaß ist der Thurmabau an dieser Stelle stets charaktervoll ausgebildet.

Aber der Straßburger Bierungsturm, wie wir ihn eben geschildert, paßte nur zu der Anlage, wie sie damals projectirt war. Zunächst erhielten beide Querhausarme ein höher ansteigendes Dach, als Anfangs beabsichtigt war. Dann wurde vollends im dritten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts der gotische Langhausbau angefügt, und dieser erhielt entweder schon damals oder jedenfalls bei seiner Restauration durch Meister Erwin von Steinbach nach dem verheerenden Brande von 1298 eine so bedeutende Höhenentwicklung, daß der damalige Bierungsturm ganz um seine dominirende Wirkung kam und die offene Arkadengalerie zum Theil verbaut wurde.

Ein späterer gotischer Baumeister — etwa im 14. Jahrhundert, Genaueres läßt sich aus dem vorhandenen Material nicht folgern — hat dadurch Abhülfe zu schaffen gesucht, daß er eine Erhöhung des Bierungsthurmes in den Formen des neuen Stiles eintreten ließ. Ueber der Arkadengalerie stiegen acht steile gotische Giebel, reich mit Winden und Maßwerk geziert, empor. Offenbar sollte nun innerhals dieser Giebel ein von ihnen umschlossener achtförmiger, steiler Helm in die Höhe wachsen. Wir wissen nicht, ob er in alter Zeit zu Stande gekommen war; die Abbildungen, welche uns von dem gotischen Bierungsturm, der 1759 bei einem Brande zu Grunde gieng, übrig geblieben, nämlich die Kupferstiche von Daniel Spedde, von Jsaak Brunn, für Schad's Münsterbüchlein, und von Wenzel Hollar, sowie namentlich eine 1671 entstan-

*) Vergl. den Aufsatz des Verfassers in dieser Zeitschrift, Bd. IX, S. 325 ff.

dene große Zeichnung von Johann Jakob Arhardt, in der Albertina, zeigen einen ganz anderen, nach unserer Ansicht weit späteren Abschluß: hinter den acht Giebeln ebensoviele Satteldächer, gegen die Mitte leise ansteigend, und da, wo sie zusammentreffen, mit einem hölzernen Dachreiter getönt.

Es fragt sich nun, ob man diesen bis 1759 bestehenden gotthischen Bierungsturm jetzt wiederholen soll? Hierauf möchten wir mit Nein antworten. Nur in verkümmelter Form bestand er bis dahin; aber selbst wenn wir von der unpassenden Bedachung, die uns die Abbildungen zeigen, absehen, können wir ihn nicht billigen. Die alte romanische Arkadengalerie drückte er vollends herab, zu ihrem einheitlich-abschließenden Charakter trat die Sonderung der acht Giebel in offenen Widerspruch, die Giebel selbst aber nehmen immer noch seine hinreichend imponirende Stellung ein, sondern der westlichste war durch das hohe Langhausdach beinahe gänzlich verdeckt.

Ebensowenig könnte man einfach das nach dem Brande von 1759 aufgeführte, bis 1870 erhaltene Dach erneuern. Es bestand in einer vieredigen Umbauung des Achteds, durch welche die alte Arkadengalerie noch mehr verdeckt wurde, und in einem achtsseitigen, oben in einer Plattform schließenden Dache.

So bleiben nur zwei Möglichkeiten übrig; entweder eine hohe Herstellung des Bierungsturmes aus der romanischen Uebergangszeit, das heißt lebendig Auf-führung eines Daches über seiner noch vorhandenen Arkadengalerie, oder einer Restauration nach neuem Entwurf. Das Erstere könnte, wie die vorliegende Schrift bemerkt, vom archäologischen Standpunkt aus als am meisten berechtigt erscheinen, aber unterliegt doch wieder begründeten Bedenken. In der That würde es der äußeren Kuppel dann gar zu sehr an einer dominirenden Wirkung fehlen, ihre Arkadengalerie würde zu wenig zu Tage treten, ihr Dach würde mit dem Dach des Langhauses einen häßlichen Winkel bilden.

Deßhalb war die Ausarbeitung eines neuen Entwurfes unumgänglich, und demjenigen, welchen uns die Dombauperwaltung jetzt vorgelegt hat, können wir unsere volle Zustimmung ertheilen. Er hält sich streng an das Vorhandene und thut nicht mehr als nöthig ist, um diesen Bauthheil den später gesteigerten Höhendimensionen gegenüber besser zur Geltung zu bringen. Die Arkadengalerie ist, ganz der Absicht des ursprünglichen Meisters entsprechend, als das im Ausdruck vorwiegende Motiv des Bierungsturmes beibehalten, wird aber durch einen Unterbau von drei Meter Höhe soweit hinaufgerückt, daß ihre Unterfläche gerade in gleicher Höhe mit dem abschließenden Gesimse des Langhauses steht. Nun ist sie wirklich sichtbar, beherrscht die anstoßenden Dächer und bringt den entsprechenden Eindruck

hervor. Der Unterbau bleibt gänzlich einfach, er erhält nur die Fenster, welche den inneren Fenstern der Kuppel entsprechen. Ueber der Arkadengalerie wird dann noch die Innenmauer des Achteds um drei Meter weitergeführt, durch fortlaufende Blendcn und einen Rundbogenfries gegliedert, und dient dem ansteigenden, achtsseitigen, nach dem Muster des rheinischen Uebergangsstiles durch Lucarnen belebten Helm zu Auflager.



An diesem Projekte kann selbst eine strengere archäologische Auffassung nicht Anstoß nehmen, da es mit größter Diskretion verfährt und sich damit begnügt, das bereits Vorhandene kräftiger herauszuheben, wie es eben durch veränderte Verhältnisse nothwendig geworden ist.

Was ich hier eben auseinandersetzt, ist im Wesentlichen nur die Wiederholung eines Urtheils, das ich in der Nationalzeitung vom 26. Februar abgegeben. Seitdem ist die Frage auch an andern Stellen erörtert worden, und das Projekt des Dombaumeisters hat nicht allgemein die gleiche Zustimmung gefunden. Im Berliner Architektenverein sprach sich zunächst Herr Professor Adler über diesen Entwurf aus und erklärte sich zwar nicht mit allen Einzelheiten, wohl aber mit dem Motiv im Großen und Ganzen einverstanden. Einer andern Meinung gab indeß ein Artikel der Deutschen Bauzeitung vom 13. März, endlich neuerdings W. Lübke in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 14. April Ausdruck. Beide Verfasser stimmen in ihren Ausführungen größtentheils überein; sie sind von der Lösung, welche der Straßburger Dombaumeister versucht hat, nicht völlig befriedigt und verlangen, daß auch ein neues gotthisches Projekt auf Grundlage der bis 1759 bestehenden „Bischöfsmühle“ ausgearbeitet werde.

Mit einer Ausstellung, welche sie machen, kann ich mich zu nächst einverstanden erklären. Sie tabeln, daß die Dächer des Querhauses niedriger gehalten sind, als

früher, und daß dadurch die Querschauseibel zu einer bloßen Dekoration werden. Aber das neue Projekt zum Vierungsthorum würde auch bei der bisherigen Höhe der Thäler noch genügende Wirkung thun und ist von dieser Aenderung unabhängig. Nicht einverstanden bin ich dagegen mit der Meinung, daß man auch bei dem Festhalten an romanischen Formen zu reicheren Motiven hätte greifen müssen. Gerade die Verscheidenheit, welche das vorhandene alte Motiv, die Arkadengalerie, zum dominirenden macht, scheint mir der Zustimmung werth. Der hochverehrte Berichtstatter der Allgemeinen Zeitung ebenso wie derjenige der deutschen Bauzeitung sind namentlich deshalb geneigt, die bis 1759 vorhandene gotische Bischofsmühle wieder aufzunehmen, weil sie dieselbe mit Adler für ein Werk Erwin's von Steinbach halten. Aber hierfür haben wir keinen äußeren Beweis, hiervon spricht keine ältere Uebersetzung, und die vorhandenen Abbildungen sind jedenfalls zu klein und zu wenig charakteristisch, um auf Grund der Formen ein Urtheil über die Entstehungszeit zuzulassen, während die einzige etwas größere und deutlichere Abbildung, die den anderen Autoren offenbar nicht bekannte Arthar'sche Zeichnung mich zu der Vermuthung veranlaßt hat, daß ehemals an Stelle der hier dargestellten acht Satteldächer mit ihrem Dadreiter ein Helm stand. *) Mit diesen Bemerkungen wollen wir die Frage weiterer Diskussion anheimstellen.

Prag, 19. April 1875.

Alfred Woltmann.

Kunsliteratur.

* Von Lessing's Laocöon ist eine neue englische Uebersetzung mit Einleitung und Noten von Sir Robert Phillimore bei Macmillan u. Co. in London erschienen. Das Buch ist mit dem Porträt Lessing's und Abbildungen des Laocöon und des Phigalian'schen Schiltes des Achill in Webburtypien ausgestattet.

* „Spain. Art-Remains and Art-Realities.“ Unter diesem Titel veröffentlicht H. Willis Bayly soeben bei Longmans, Green u. Co. in London ein zweibändiges Reise-werk über Spanien, welches die Anschauungen, die der Autor während eines dreijährigen Aufenthaltes auf der pyrenäischen Halbinsel sammelte, in freier, lebensvoller Darstellung wieder gibt. Die Kunst wird besonders eingehend, wenn auch nicht vom Standpunkte der strengen Wissenschaft aus, behandelt.

Kunstvereine.

R. H. Der Jahresbericht des Germanischen Museums, der mit dem Februarhefte des „Anzeigers für Kunde Deutscher

*) Zu einer Ansehung des Daches könnte leicht der Brand von 1394 Veranlassung gegeben haben. Königshoven, bei Hegel, S. 725: „berum in der nadt ging die hüßlin büne an do usse der hert stant, und verbrante, und die otzel domitte und das klygin doch und gesperrt oben of dem munster und alles das holzweg das do geburen was von den zweien türnen an in den fer, und geschach gros spache am münster. doch sam men den zweien türnen und dem fore zu helse, das in nüt geschach.“

Vorzeit“ ausgegeben wurde, giebt uns Nachricht von den fortanend höchst erfreulichen Fortschritten des Museums im Verlaufe des Jahres 1874. Die Hauptthätigkeit der Direktion erstreckte sich auf Bereicherung der vorhandenen Sammlungen durch Erweiterung der vorhandenen Sammlungen durch Einführung von Zeichnung und Ventilation und auf Erweiterung derselben, besonders Wiederkauf des ehemaligen Augustiner-Klosters, wovon in vielen Blättern bereits die Rede gewesen ist. Für die Sammlungen wurde in der angegebenen Zeit nur wenig angekauft, da das Museum noch bedeutende Schulden abzutragen hat; trotzdem wurden sie durch Aufnahme des Restes der Werkschöpfung Familienstiftung (Kunsth. Chronik Bd. X, Nr. 15) sehr bedeutend vermehrt. Auch erhielten die Sammlungen der Waffen, Münzen, Medaillen und Abbildungen, sowie die Bibliothek, meist durch Gestecke erheblichen Zuwachs. — Die beigegebene Rechnungs-Abgabe erstreckt sich erst auf das Jahr 1873. In demselben betragen die Einnahmen 76,000 fl., die Ausgaben 72,350 fl.

Sammlungen und Ausstellungen.

Δ **Münchener Kunstvereine.** Diejenigen, die da gehofft, die großen Ereignisse unserer Zeit würden sich auch in den Werken der zeitgenössischen Kunst spiegeln, haben sich leider getäuscht. Kunstwerke, welche die Signatur an der Stirne tragen, sind in verschwunden seiner Minderzahl geblieben. Um so erfreulicher ist es, wenn ein Künstler von der Bedeutung Wilhelm Lindenschmidt's aus dem reichen Schatz der deutschen Gelehrte schöpft und eine erste Mannesbat mit den Mitteln seiner Kunst zur Anschauung bringt. Ohne die Bedeutung des Bormir Reichthages für die Reformation abzuwachen zu wollen, wird man wohl behaupten können, daß der sühne Reformator dort nur vor Kaiser und Reich wiederholte, was er im Kloster des vorausgegangenen Jahres dem päpstlichen Kardinal-Legaten Thomas de Sigo von Gaeta erklärt hatte, der gekommen war, den Mönche Wittenberg entgegen zu nehmen aber ihn gelangen nach Rom zu bringen. Allerdings war Luther im Besitze eines kaiserlichen Gelehrtenbriefes und stand unter dem besonderen Schutze seines Landesherren, des weiser Friedrich von Sachsen; aber auch Huf war mit seinem Gelehrte nach Konstanz gegangen und es hatte ihn nicht vor den Flammen des Scheiterhaufens bewahrt. Wie bringend die Gefahr für Luther in Augsburg war, zeigt das Nachleben der Kelter des Kardinals, nachdem Luther unter dem Schutze treuer Freunde die Reichsstadt des Reichs heimlicher Weile verlassen. Das Verbot, das Luther vor dem gelehrten Kardinal bestand und in dem er mit höchem eufantim Mannesmuthe auf dem verbarnte, was er als wahr erkannt, ist ebenso wohl ein weltgeschichtlicher Akt als ein in Worms gelprochenes Wort: Gott helfe mir, ich kann nicht anders. Und darum erbebt sich Lindenschmidt's Bild über das Gebiet des historischen Genres und wird zu einem historischen Bilde im strengsten Sinne des Wortes. Es führt uns in großen Zügen den Moment vor, stellt das ruhige Gorterrauen des einladen Mönches der Leidenschaft des Kirchenfürsten, deutsches Welen welchem in schlagender Charakteristik gegenüber und giebt den Kern, wo so Rauber nur die Schale gegeben hätte. Und diese innere Großheit des Gehaltens ist es auch, die den einzelnen Gehalten eine Wirklichkeit verleiht, die weit über ihre Proportionsverhältnisse hinausgeht; wir glauben vor lebensgroßen Figuren zu stehen, während diese doch weit hinter der natürlichen Größe zurückbleiben. Jede derselben ist meisterhaft individualisirt und dies gilt außer von den Hauptfiguren namentlich auch von Dr. Pentinger, dem gelehrten Kanzler seiner Vaterstadt Augsburg, der hellen Blickes und gepannter Aufmerksamkeit die Debatte verfolgt und den Tonus des Schwaben in ausgeprochenster Weile zur Anschauung bringt. Dem Gegenstande angemessen erweist sich die breite kernige Behandlung, die alles Nebensächliche unterordnet, ohne es zu vernachlässigen. Der denkende Künstler war sich eben vollständig bewußt, daß in solchen großen Momenten nur ein Ged und Schwachkopf Augen für die Amidel in den Strümpfen und die Kasse am Hute hat. — In seiner „Gebissenen Gans“ brachte Derzagger die verschiedensten Empfindungen der Mitglieder einer Bauernfamilie in charakteristischer Weise zur Anschauung, welche darüber in Aufregung gerieten, daß ihr Hund eine Gans todt geblissen, während der Berbercher mit stummer Resignation

feiner Strafe entzogen sieht. Dugo Kauffmann, ein Hamburger von Geburt, erfährt die Eigenart des altbayerischen Bauern nicht minder sicher als die des schwäbischen, ganz abgesehen davon, daß ihm unter den unteren Schichten der bairischen Bevölkerung kaum ein Original entgeht. Sein Repertoire — wenn der Ausdruck erlaubt ist — hat einen größeren Umfang. Indes bringt auch er uns diesmal in bauerliche Gesellschaft: in eine Dorfschenke an der Grenze von Schwaben und Altbayern, in der ein paar Angeworbene dieser Gegend beim Kartenspiel sitzen. Den Schwaben hat das Spielbild verlassen; sein Dreißig-Brometer zeigt auf Sturm. Aber während er nur im Spiel Lügeln hat, hat es der junge Burde nebenan in der Liebe: die derbe Kellnerin hat wohl ihr Herz schon an einen Andern verschickt. Aus der Dorfschenke folgen wir Albert Keller, dem reichbegabten Schüler Kamberg's, in den Schloßpark und in den Salon. Man sieht Keller vorzugsweise den Maler des Salons nennen, müßte man nicht sichten, mißverständen zu werden, weil die Welt gewohnt ist dabei an Puppen à la Winterhalter zu denken. Keller ist vor Allem ein sehr bedeutendes literarisches Talent und beschäftigt eine Techni, von der sicher niemand sagen wird, sie lieh ihm. Er liegt im Gegenbild eines von einem Reformator in dem jungen Künstler, der mit manchen Traditionen gebrochen hat, nur nicht mit der des Schönen. Seine Selbstthätigkeit tritt namentlich in der Wahl seiner Stoffe zu Tage: er ermuntert sie alle der Weltlichkeit und er behandelt sie mit Gefühl, nicht bloß weil er ein begabter Künstler, sondern auch weil er sich in jener zu bewegen gewohnt ist. In seinem Hagenhalt behandelte, „Rendepous“, das eine elegante Modeballe im Mondblicht ihrem Betreiber gewidmet hat, liegt allerdings noch etwas der Abklärung Bedürfnisses, aber auch eine ungewöhnliche Feinheit der Gestaltung und insbesondere des Koloris. Math. Schmidt's „Sittenlehrer“ kann als einer jener schärfsten Dieder gelten, mit denen sich der Künstler der katbolischen Geistlichkeit nur reichlich heimzahlt, was sie an seiner Jugend gefühligt: der Dorfgeistliche mit einem halb zerlassenen, halb lächerlichen Hagen macht den Eindruck, als ob er das Mädchen ihm gegenüber in Dinge einwirft, von deren Gräßlichkeit die liebe Lulshuld bis zur Stunde keine Ahnung hatte. Eine köstliche „Herbweide“ von Franz Adam überrollt mit ihrem ausgesprochen idyllischen Charakter um so freundlicher, als derselbe Künstler im nächsten Saale seinen grau gemalten Karten zum Kavallerie-Angriff bei Solign, jener großartigen Schöpfung der Schlachtenmaler der Neuzeit, aufgestellt hatte. Veinweber's „Lunefische Gallo“ mit einem Mädchen erzählt gefällt durch geschickte Anordnung des fremdartigen Stoffes und charakteristische Behandlung, und E. Werner in Leipzig führte uns mit gewohnt virtueller Behandlung der Wasserfarbe, deren Grenze er wohl einhalten versteht, einmal in den großen Bazar von Damaskus und dann in den Himmelsanle Oberst. Nob. Veytslag, der sonst mit Vorliebe an die Genreschiffe behandelt, wobei es ihm freilich begegnet, daß er fe etwas modern einbringt, greift mit seinem „Hühlingstanz“ in's heutige Mittelalter hinein und gewann mit seinen lieblichen Mädchen gestalten manchen Freund. Das Bild verliert nicht nur ein eingehendes Studium der Kostüme, sondern auch viel Sinn für Anordnung und gewandte Techni, doch ist es nicht ganz frei von einer gewissen modernen Süchlichkeit der Empfindung. Von dem jüngst verstorbenen Kamberg waren drei mit großer Feinheit behandelte Aquarelle bekannten Inhalts: Feküre im Walde, Einladung zur Kohlfahrt und Am Eiskofen ausgefesselt, und ein idealer Mädchenkopf: La Pisana von Vanfrebin in Pisa fesselt durch seltene geistige Durchdringung des Stoffes, über welchen man die etwas trodne Techni vergißt. Im Genrelade übertrug das eigenartige Bild Grünher's „Im Klosterbau“ Stübchen während des Gebetlätens“ alle anderen während der letzten Wochen aufgestellten Arbeiten. Grünher bringt den schärften, allzeit offenen Blick, das tiefste Verständnis für die Typen der Zeit, wie für die Eigenarten der Einzelnen und die Gabe überzeugender Individualisierung mit sich, welche den Genremaler zum Kulturgeschichtsmaler machen. Wollte er es nur im Punkte der Zeichnung etwas genauer nehmen und seiner Neigung zum Karrikiren dann und wann weniger die Fingel schiefen lassen, so würde sein Name bald unter den Besten genannt werden müssen. Sein neues Bild hat eine Fülle der trefflichsten Charakterfiguren aufzuweisen, denen wir da und dort schon im Leben begegnet zu sein schwinden möchten, aber es

würde noch teiner und unmittelsamer wirken, wenn der Künstler es sich hätte verlagten können, mitten unter sie in dem vorbedenden Franziskaner eine Karrikatur zu stellen. Nebenbei wird die Bemerkung erlaubt sein, daß der Künstler — ein Schüler von Geburt — nicht zu beneu gehbt, die ein Geschäft daraus machen, den Münchener ihre Vorliebe für das Bier vorzuerufen, wenigstens sind die städtischen Münchener Maßkrüge unter seinem Pinsel zu Schoppenzusammengedrumpft. Am Grüner's Bild reiben sich auf gleicher Höhe des bereits eben erwähnten Dugo Kauffmann's „Kaufmann's“ würdig an. Kauffmann kennt das Volk mit allen seinen Eigenheiten so genau, wie Wenige von seinen Zeitgenossen, und ist bei den niederländischen Koloristen in die Schule gegangen. So wirkt auch das kleinste seiner Bilder als ein mit feinstem Verständnis künstlerisch abgeglichenes Ganzes voll Innerlichkeit und Wahrheit. Alle jene, welche das eminente Talent Veibl's schon gelernt und es mit der Kunst erlich meinen, leben betäubt vor seinem letzten drei Bildern. Sie können darin nur einen abbrechenden Beweis dafür finden, wohin grenzenloses Verlangen nach dem Neuen um jeden Preis auch den begabtesten Künstler führen kann. „Dachauerinnen im Winterbau“, „Dachauerinnen mit ihrem Kinde“ und „Dachauerinnen-Gespaar“ sind die Titel dieser drei Werke. Von den übrigen Genrebildern der letzten drei Wochenausstellungen wären noch zu erwähnen Hofensthal's Sittenstücke „Wer zuletzt lacht, lacht am besten“, die mit viel Humor durchgeleitet sind, aber besser für den Polyschmit als das Vorbild eignen. Rossow's „Diebstahl“, Ludwig Hartmann's treffliches Bild „An der Schmiede“, Swojardin's „Polnische Infanterien bei Borposten“, Christ. Kalli's „Sünder auf dem Lande“, und Louis Braun's „Motte telegrafirt die heimliche Stellung bei Gravelotte.“ In der Einzelhaur und im Bildnis waren Hüfki, Fried. Aug. Kaulsch und Daniel Real durch glänzende Leistungen vertreten. Das dekorative Fach kultivierten S. Schachinger und Herm. Schneider in Auktisten, wie es Waltar zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn, freilich in geistreicher Weise und mit feinerer Farbe betrieb. Unter den Landschaften, welche seit einiger Zeit an Zahl vom Genre überflügelt werden, sah man einzelne Bilder von begiehem Werthe; so Ernst Hellrath's „Leich am Meere“, Vailh's ein fleißiges Studium der alten Niederländer belundenes, mit Vieh staffirtes Bild; Wil. Roeth's stimmungsvolles „Partie an der Ampel“, Willrober's feingliedrig behandeltes „Motiv aus Kärnten“, Nob. Zimmermann's, des zu früh hingegangenen beutraum aufgelaufte „Partie an den Vorbergen“, auch Eug. Hettich's warm empfundenes „Im Frühling“, während eine Reihe Bilder von Bernd. Fried. aus Orientalien keine Spur mehr zeigten von der einstigen Energie des Künstlers, vielmehr durch ihre Schwächlichkeit und Fäulheit in Konzeption und Ausführung an Damenarbeiten erinnerten. — In der Architekturmalerei that sich Ouf. Schoeneleber's „Hinterbaum“ durch Kraft der Konzeption und Kühnheit der Vorzüge rühmlich hervor, und im Tiergenre gefiel Deiner's lebendig behandelte Schafstall. Zum Schluß endlich mag einer energisch gebachten und häufig gemalten Marine von H. S. Wolf. Von der häuslichen Küste“ rühmend gedacht sein, und von eminentem, durchweg poetischem Werthe war Isbrandt's „Hafen von Hamburg“ mit seinen mächtigen Wellenmassen und dem saubersten Spiel des Mondlichts auf den Wellen, dann desselben fleißigen Künstlers Bild von der Insel Spitz. Ungeübliches Interesse erregt eine mit größter Sorgfalt ausgeführte Kreisbeziehung Bürger's nach dem Urtheile des Paris eines unbekanntem Meisters der römischen Schule. Das Original befindet sich im Besitze des Historienmalers Jul. Naue in München, der es voriges Jahr in Rom erwarb. Die Komposition zeigt links den stehenden Paris mit einem Hunde. Ihm zunächst Venus, der er eben den Apfel reicht; sie wird von ein paar geflügelten Genien mit weißen Rosen bekrönt. Weiter nach rechts Minerva und Juno, jene dem Veltauer zu, diese von ihm abgewendet. Der Hing der Linien ist von höchster Schönheit, weniger kann das von den Köpfen der Figuren gesagt werden: der Venus ist im Verhältnis zum Körper zu groß im Allgemeinen und in den Gesichtszügen, jener der Minerva derb und der Juno von höchstem Ausdruck. Auch die Körperformen der Venus und Minerva haben wenig Göttliches und sind von einer gewissen wenig gräßlichen Erdtrübenheit, während die Hülfsseite der Juno einen herrlichen Adel der Formen zur Anschauung bringt, obwohl auch hier wieder ein größeres

Feinheit vielen wünschenswerth erscheinen mag. Durch das Ganze geht ein gewisser vornehmer Zug, der auf einen großen Meister hindeutet. Das gilt namentlich auch von dem landschaftlichen Hintergrunde, der lebhaft an das Liberale bei der *Aqua acetosa* nächst Rom erinnert. Bürger ward von der Schönheit des Ganzen der Art erfasst, daß er einen großen Theil danach auszuführen befaßte, und zu diesem Zwecke die im Kunstzeitalre angefertigte Zeichnung, die als solche schon von hohem Werte ist, anfertigte. Die vorzüglichste Kunst war durch eine außerordentlich wertvolle Färbung, die *Madonna di Tembi* des trefflichen J. v. Raab, dessen Wirksamkeit an unserer Akademie nicht genug gerühmt werden kann, so wie durch einen sehr schönen Stich eines Schölers D. Meiningers auf's Beste vertreten. Meiningers wählte Raab's amnthümliches Bild im Besitze des bekannten Wiener Kunsthändlers Herrn Kaefer, das uns ein junges Paar aus der Gesellschaft vorführt. Der junge Mann lieh laut und die Dame neben ihm folgt seinem Betrage mit einer Aufmerksamkeit und Hingebung an den Anbalt, der sie Alles um sich vergessen läßt. Ich rechne dieses Bild zu den feinst empfundenen des vorerwähnten Meisters, und freue mich deshalb doppelt, es durch den trefflichen Stich Meiningers' meisterhaft wiedergegeben zu sehen. Die Plastik endlich war durch drei Porträtbüsten von Julius Jumbach, darunter die lebensgroße Arthur von Raab's, dessen geistvolles Wesen in frappanter Weise wiedergegeben erscheint, glänzend vertreten.

Bermischte Nachrichten.

F. A. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 6. April legte der Vorsitzende Herr Curtius nach Begrüßung der anwesenden Gäste Prof. Bruun aus München, Prof. Kefulo aus Bonn, Prof. Jordan aus Königsberg u. A. einige neu erschienene Abhandlungen von Conze, Wieseler, Keller u. A. sowie die erste Festschrift der neuen Gazette Archéologique von de Witte und Fr. Lenormant vor. Demnächst sprach Herr Bruun in einem längeren Betrage über den künstlerischen wie stilistischen Aufbau des Parthenonfrieses. Der Vortragende gab dabei eine eingehende Analyse des berühmten Kunstwerks, indem er die technische Behandlung des Marmorfelds und die Verwendung der für dasselbe zur Verfügung stehenden Darstellungsmitel sowie die Komposition des Frieses in seiner Gesamtheit wie in seinen einzelnen Theilen einer eingehenden Erörterung unterzog und zugleich in großen Zügen eine Interpretation der ganzen Darstellung entwarf. Herr Curtius hielt dann einen Vortrag über die seit 1870 an den Nordgrenzen von British-Indien entdeckten Altculturbüden, welche die Einbürgerung griechischer Kunst und Kunst im Kabul- und Punjablande, die bis dahin nur aus Münzen bezeugt war, in einer überaus großen Fülle plastischer Denkmäler vor die Augen stellen und damit ein ganz neues Blatt hellenischer Kunstgeschichte eröffnen. Der Vortragende hob die Verdienste des Dr. Feitner und des General Cunningham herbei, besprach die wichtigsten Fundorte und bisherige Sammlungen und legte eine Anzahl von Zeichnungen und Photographien vor, an welchen er die eigenthümliche Vermischung zwischen Hellenismus und Buddhismus, die Pfeilerkanten und Pfeilerriesen, die Uebertragung hellenischer Typen und ihren Anknüpfung an nationale Eigenthümlichkeiten, die religiösen und die historischen Darstellungen der griechisch-indischen Kunst erläuterte. Zuletzt legte Herr Curtius ein das kürzlich erschienene Juli-Septemberheft des *Bulletino della commissione archeologica municipale* von Rom vor und berichtete speciell über einen neuen, darin von Belgianani mit dankenswerther Sorgfalt veröffentlichten Fund. Derselbe betrifft die Aufdeckung eines tonnenförmigen, mit Kischen

versehene und mit einer Tredda bedeckten Saales auf dem Caesulin dicht hinter der Zerzischen Mauer. Die fastliche Größe und doch vornehme Einfachheit der Raumgestaltung, die Schönheit der großentheils erhaltenen Wanddecorationen, ferner die ganz architektonische Einrichtung mit einem erhöhten Standplatze am Eingange, mit halbkreisförmig geordneten Eingängen am entgegengelegten Ende, endlich die Gewölbigkeit, daß der Bau noch auf dem alten Terrain der Säulen des Sälen steht, lassen keinen Zweifel darüber, daß in der interessanten Ruine aus einer jener Reitationshöfen aus der ersten Kaiserzeit erhalten ist, in welchen berühmte Dichter wie unbenutzte Dilettanten ihre geistigen Productionen vorzutragen pflegten.

Vom Kunstmarkt.

Auktion de la Motte-Fouquet. Am 15. September vorigen Jahres starb zu Köln im Alter von 79 Jahren J. de la Motte-Fouquet, dort einer der hervorragendsten Kunstliebhaber und Kupferstich-Sammler. Als letzterer war er sehr wäherig und nur Seltenheiten oder vorzügliche Drucke in ausgewählten Exemplaren fanden in seiner Sammlung Aufnahme. Besonders reichhaltig ist dieselbe an Stichen und Radirungen von und nach Rubens und van Dyck, da jeder von ihnen in beinahe 200 Nummern vertreten ist. Wir machen alle Kunstfreunde auf den hiebei erschienenen Katalog der Sammlung aufmerksam, welche am 24. Mai und den folgenden Tagen durch J. M. Deberle (S. Tempertz Edhne) in Köln versteigert wird.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 18 u. 19.

Münchener Kunstgewerbe, von C. A. Regnet.

The Academy. No. 156.

The water-colour Institute. — The Belgian Gallery, von W. M. Rossati. — The drawings of J. F. Millet, von Ph. Burty. — Zuloaga's monument to Prim. — Art sales.

L'Art. No. 17.

Fortuny, von Ch. Yriarte. (Schluss. Mit Abbild.) — Jean-Louis Hamon, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Les tableaux du palais de justice de Paris, von Ch. Bismarck.

Les bois employés pour la gravure. — L'affaire Féd. van de Kerckhove. — Zwei Kunstbeilagen.

Christliches Kunstblatt. No. 4.

Führer's Paester. — Pompejana. (Mit Abbild.) — Louise Seider.

Gewerbehalle. Heft 5.

Die italienische Renaissance-Arabesque, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — Das Dreiecksche Haus in Hinkelshöhl, von C. Th. Pöhlig. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Füllungsmonument, Stofmarmor, Gefäße u. Buffet, Anrichtentisch, Wanduhren, Cartoneen, Grabstein, schmeldeleerere Füllung einer Hausthür, Schmuck.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Meyer in Dresden. Versteigerung am 24. Mai.

Kupferstiche und Radirungen meist älterer Meister. Kunstbücher, Kupferstichwerke und einige Handzeichnungen. 985 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung (Jos. Maillinger)

in München. Versteigerung am 28. Mai. Kupfer-

stiche, Aquatintablätter, Lithographien, Farbendruck-

bilder, Photographien aus dem Nachlasse des Kunst-

händlers Max Ravizza in München. 400 Nummern.

— Versteigerung am 31. Mai. Kupferstiche, Radir-

ungen, Holzschnitte, Zeichnungen und Bücher aus dem

Nachlasse Wilhelm de Kloot's in Hamburg. 2887 Nummern.

Inzerate.

Dresdener Kunst-Auktion, Rudolph Meyer,

Analienstrasse No. 8, part.

Montag, den 24. Mai 1875, Vormittags 10 Uhr:

Kupferstiche, Radirungen, seltene Werke und Handzeichnungen. — Kataloge sende franco auf Verlangen pr. Correspondenzkarte.

Zu kaufen gesucht:

1 Ragner, Künstlerstiche. Complet.

1 Zierbucher, Wappbuch. Complet

m. d. Supplementen.

Gef. Offerten erbittet halbjährlich (jedoch nur

mit Preisangabe versehen, können bitten).

(60) Isaac St. Gorr.

Frankfurt a. M. Roßmarkt 6.

(61)



Berliner Kunst-Auktionen.

No. 162.

Am 7., 8. u. 10. Mai: **Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte.**

No. 163.

18. Mai: **Rococo-Möbel und Antiquitäten.**

No. 164.

25. u. 26. Mai: Die vom Geh. Sanit.-R. Dr. Schmieder in Liegnitz hinterl. **Galerie von Gemälden alter Meister.**

No. 165.

31. Mai etc.: **Werthvolle Kupferstichsammlung.**

Kataloge sendet auf fr. Bestellung gratis:

Der Auktionator für Kunstsachen etc.

Rudolph Lepke,

(58) Berlin, Kronenstr. 19 u. Markgrafenstr. 57.

Im Verlage von **Carl Gerold's Sohn in Wien** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Thorwaldsen sein Leben und seine Werke von Eugène Plon.

Aus dem französischen nach der zweiten Auflage übersetzt von
Max Münster.

Mit 39 Holzschnitzen nach Zeichnungen von F. Gaillard.

8 Mk., elegant gebunden 10 Mk.

Die anziehende Lebensschilderung des lebenswürdigen grossen Künstlers, sowie die vortreffliche Charakteristik seiner Werke haben dem Plon'schen Buche rasch aller Orten Freunde erworben. Dafür zeugen zwei Auflagen des Originals, eine englische, eine italienische und zwei Auflagen der amerikanischen Uebersetzung. Wir bezweifeln nicht, dass auch die deutsche Ausgabe mit Beifall aufgenommen werden wird, wie die günstigen Urtheile der Presse das bestätigen. Seitdem das vor mehr als zwanzig Jahren erschienene Quellenwerk von Thiele aus dem Buchhandel verschwunden, besitzen wir im Deutschen kein Buch über den berühmten dänischen Bildhauer.

(59)

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 296 Holzschnitten.

gr. 8^o, broch. 6 M., eleg. gebunden
7 M., 50 Pf.Leipzig. **E. A. Seemann.**

Kleine Mythologie

der

Griechen und Römer,

unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten vorhandenen Kunstdenkmäler bearbeitet von **Otto Seemann**, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 63 Holzschnitten. br. 3 M.; fein geb. 4 M.

Die Ausstattung dieses Buches mit trefflichen Abbildungen, die auch dem Auge die Schönheit der Antike erschliessen, leiht ihm einen unbedingten Vorzug vor anderen Publicationen gleicher Gattung. Jede Buchhandlung ist in Stand gesetzt, das Werk zur Ansicht vorzulegen und

ein Probestück gratis an Lehrer,

welche die Einführung beabsichtigen, zu verfordern. Bei Text und Bild ist darauf Rücksicht genommen, dass selbst der Einführung in Tüchtlerschulen kein Bedenken entgegensteht.

Verlag von **E. A. Seemann**

in Leipzig.

Ernässigter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst.“

Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis 25 Mark, für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 18 Mark.

Inhalt: 1. A. Fenerboch, Beweinung Christi, (Pieta) rad. von J. L. Reab. — 2. Schöna, Fischmarkt von Chioggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Art auf der Flucht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schielek, Auf den Willen von Benda, rad. von L. Fischer. — 6. E. v. Neher, Die Engel bei Abraham, gest. von H. Metz. — 7. Aug. Geist, Idyll, Originalradirung. — 8. M. Schwind, Krakowka, gest. von Schätz. — 9. E. Jettel, Motiv von Hintersee in Oberbayern, rad. von J. Klees. — 10. E. v. Gebhardt, Die Erweckung von Jairo Tochterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Geljen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Markó, Christus den Stürm besänftigend, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinierende Schwester, rad. von L. Friedrich. — 14. Meissonnier, Der Rancher, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Haertel, Schild mit allegor. Darstell. des Krieges, gest. von Th. Lenger. — 16. Jac. Knudsoel, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 17. Crestius, Gefangene Cavaliere vor Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Knudsoel, Marine, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Heusammler, Originalradirung. — 20. Aug. Schäffer, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 21. Correggio's. Mosaikbeschrift. rad. von J. Klees. — 22. L. Hugo Becker, Der Mühlteich, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Heische, Originalradirung. — 24. Neureuther, Die Nonne, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, lithogr. von H. Brabant.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermässigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Buchhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

E. A. Seemann. Leipzig.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig.

Beiträge

Hr. Dr. G. v. Edholm
 (Wien, Oberbrunnengasse
 25) eb. an die Verlagsb.
 (Jahrg. Königl. 3),
 zu richten.

14. Mai



Inserate

à 25 Fl. für die drei
 Mal gelassene Preizzeile
 werden von jeder Buch-
 und Kunstantiquar an-
 genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Raut, sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Zur Erinnerung an Gustav Bläser. — Zur Kunstgeschichte Nürnberg's. — Die „kleinen Schriften“ von G. H. Waagen. — Graf Müller 4. — Konkurrenz um den Düsselberger Ehrentempel. — Beschreibung für hiesige Kunst. — Ausstellungen in Düsseldorf, Augsburg. — Anwesenheit in Schwelm. — Museum Stuttgart in Siegen. — Zeitschriften. — Inserate.

Zur Erinnerung an Gustav Bläser.

Am 20. April war es jähig, daß Gustav Bläser in Cannstatt, wohin er sich zur Heilung eines Lungenleidens begeben hatte, mitten aus seinen Entwürfen und unvollendeten Arbeiten herausgerissen wurde, zwar nach einem werthpächsten Leben, aber kurz vor der Vollendung des umfangreichsten seiner Werke, des Reiterstandbildes König Friedrich Wilhelm's III. für die Stadt Köln. Die kolossale Reiterstatue selbst hat der Meister noch im Modell vollendet. Auf ruhig dahinschreitendem Ross sitzt der König unbedeckten Hauptes. Von seinen Schultern wälzt der Hermelinmantel herab. Die Rechte stützt das ablergekrönte Scepter auf den Schenkel, während die Linke die Zügel des Rosses gefaßt hält. Die Entblößung des Hauptes ist zwar nicht motivirt; aber nur auf diese Weise konnte der Künstler den häßlichen, durchaus unplastischen Federhut umgeben, welcher erst unter dem Nachfolger Friedrich Wilhelm's III. durch die für den bildenden Künstler immerhin besser verwendbare Fiedelhaube verdrängt wurde. Im Jahre 1860 war das Programm für das im Ganzen 43 Fuß hohe Denkmal aufgestellt worden. Die Konkurrenz entschied im Jahre 1862 dahin, daß Bläser den Auftrag zur Statue erhielt, während das figurenreiche Postament und die Reliefs Schiesselbein übertragen wurden. Als letzterer im Mai 1867 starb, übernahm Bläser die Ausführung des ganzen Denkmals nach einem neuen Entwurfe. Für diesen war Rauch's Friedrichsdenkmal, an welchem Bläser selbst mitgearbeitet hatte, in erster Linie maßgebend. In der plastischen Ausformung des Sockels wählte jedoch Bläser eine umgekehrte Anordnung. Um den

mittleren Theil des Postaments gruppirt er sechzehn 9 Fuß hohe Figuren von Männern, welche unter der Regierung Friedrich Wilhelm's III. eine bedeutende Rolle gespielt, theils in Hochrelief, theils — an den vier Ecken — rund gearbeitet. Für diese Figuren hat der Meister kleine Hilfsmodelle und Skizzen hinterlassen. Hingegen hat er für die Reliefs, welche nach dem Programm einige Hauptmomente aus der gegenwärtigen Thätigkeit des Königs für die Rheinprovinzen darstellen und den unteren Theil des Sockels schmücken sollten, keine Entwürfe gemacht. Das Denkmal wird nach den Intentionen des Meisters, soweit sich dieselben noch erkennen lassen, von den Bildhauern Callandrelli und Schweinitz vollendet. Erst nach der Vollendung wird sich ein endgiltiges Urtheil über das Wert eines Künstlers fällen lassen, dessen Genialität sich während einer langen und reichen Wirksamkeit vielfach und glänzend bewährt hat.

Gustav Bläser war der Sohn eines kölnischen Kaufmanns. Er wurde am 9. Mai 1813 zu Düsseldorf geboren, wo sich seine Mutter zu einem Besuche aufhielt. In Köln verlebte er seine Jugend. Bei dem Maler Mengelberg genoss er den ersten Unterricht, dann trat er zu einem Holzbildhauer in die Lehre und mit dem 17. Jahre in die Werkstatt des Bildhauers Scholl in Mainz. Im Alter von 21 Jahren ging er nach Berlin und wurde hier von Rauch in dessen Atelier aufgenommen. Er hatte seine technische Bildung bereits vollendet und fand deshalb eine freundliche Aufnahme bei dem Altmeister, der zu sagen pflegte: „Ich nehme keine Studenten, sondern ich will Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können.“ Sieben Jahre lang,

von 1834—1841, arbeitete er in der Werkstatt Rauch's und nahm an allen größeren Schöpfungen des Meisters Theil, welche diesem Zeitraum angehören, an dem Dürerdenkmal, an den Viktorien für die Walhalla und an dem Monumente Friedrich's II. Bei den letzteren Werke, dessen Bearbeitung und Ausführung er zum Theil selbständig vornehmen durfte, erwarb er sich die eingehende Kenntniß des Pferdes, welche ihm später bei seinen beiden Reiterstatuen von wesentlichem Nutzen war. Neben dieser Thätigkeit fand er noch die Zeit für eigene Arbeiten, meist Porträtstatuetten und Büsten. Schon die erste derselben, die Reiterstatuette der Kaiserin von Rußland, dargestellt im Augenblick, wo sie ihr Regiment bei den Mandövern in Kalisch vor den amwesenden Monarchen vorbeiführt (1835), war ein glücklicher Wurf. Er erwarb sich in den behellichten Kreisen großen Beifall und schloß sich mit diesem Werke zugleich den Traditionen der Berliner Plastik an. Der von Schadow in die Porträtbildnerei eingeführte Realismus, welchen Rauch zum allgemeingiltigen Darstellungsprinzip erhoben hatte, fand in Bläser einen Vertreter, der durch eine Anzahl bis in die neueste Zeit reichender Werke auf das schlagendste bewies, wie sich selbst das moderne Kostüm den Gesetzen und Bedingungen der Plastik fügt.

Als Bläser bereits selbständig arbeitete, betheiligte er sich an der Konkurrenz für das Beethovendenkmal in Bonn. Ward ihm auch nicht der Sieg, den Hänel davontrug, so errang doch seine Skizze das Lob Thorwaldsen's, der sie in Rauch's Atelier zu sehen bekam. Bläser hatte den Hauptaccent auf den idealen Charakter des Tonkünstlers gelegt und ihn dargestellt, wie er tief-erregt den eben verklungenen Tönen seiner Leier nachzuempfinden scheint. Wenn auch diese Auffassung der realen Erscheinung des Dargestellten nicht entspricht und deshalb nicht eigentlich monumental ist, so trifft sie doch auf das glücklichste die ideale Seite von Beethoven's Charakter, also diejenige, welche in seiner Kunst die vornehmste ist. Aus dieser Zeit stammt auch der Entwurf zu dem figurenreichen Aufbau eines Brunnens für den Dönhofsplatz, der jedoch nicht zur Ausführung gelangte. Die vier Hauptströme Preußens, seine acht Provinzen und die Borussia als Krönung des Ganzen waren einzelne Bestandtheile der auch an Detailsdarstellungen reichen Komposition. Wenn es auch nicht zu bebauern ist, daß dieser Entwurf unausgeführt blieb, so wird man wenigstens den Gedanken als einen außerordentlich glücklichen bezeichnen müssen. Nur eine figurenreiche Komposition kann auf dem gewaltigen Plaze zur Geltung kommen, wenn man ihm überhaupt einen monumentalen Schmuck verleihen will. Dagegen wird die Statue einer einzelnen Person — man beachtigtigt bekanntlich, dort das Denkmal Stein's aufzustellen —

stets einen ärmlichen Eindruck machen und am meisten selbst unter den großen Flächendimensionen leiden.

Im Jahre 1845 ging Bläser nach Italien, wo er ein Jahr zubrachte. Ein wichtiger Auftrag rief ihn zurück. Eine der acht Gruppen für die Schloßbrücke war ihm zur Ausführung übertragen worden. Er stellte die Minerva dar, welche den zum Manne erstarkten Jüngling in den Kampf führt. Unter dem Schutze ihres Schildes stürmt er mit dem Schwerte gegen den Feind. Diese Gruppe ist nach dem allgemeinen Urtheile nicht bloß die schönste unter allen übrigen, was vielleicht ein beschränktes Lob wäre, sie besigt auch für sich betrachtet hohe Borglize. Der Adel und die Schönheit der Form, in der Bläser eine seltene Meisterschaft erreicht hatte, der schöne Schwung in der Umrisslinie und vor Allem die edle plastische Geschlossenheit der Gruppe trotz der lebhaftesten Bewegung sichern diesem Werke einen Ehrenplatz unter den Schöpfungen der monumentalen Plastik, an denen Berlin reicher als jede andere moderne Stadt ist. Während er noch an dieser, 1855 vollendeten Gruppe arbeitete, erhielt er den Auftrag, für Magdeburg die Bronzestatue des Bürgermeisters Franke zu arbeiten. Er hielt sich mit realistischer Treue an die Person des Dargestellten und lieferte eine würdige, monumental gedachte Porträtstatue, welche zu seinen besten Arbeiten gehört. Dasselbe Lob gebührt der Statue Herzogs Albrecht von Brandenburg für die Marienburger Negatbrücke. Mit dem Schwerte in der Rechten und der Bibel in der Linken dargestellt, erscheint er als ein getreues Abbild des ritterlichen Kämpfers für das Evangelium. In eine wenig frühere Zeit fallen auch die Arbeiten für die Dirschauer Brücke. Bei dem großen Terracottarelieff für den Thorthurm der Dirschauer Seite, welches den Empfang des Königs durch eine Deputation der Baubehörden darstellt, vermochte selbst seine poetische Gestaltungskraft das Spröde und Unkünstlerische des Stoffes nicht zu bewältigen. Es blieb ein taibles Ceremonienstück, obgleich der Künstler es versuchte, ihm durch Repräsentanten des Volkes, welche den König jubelnd begrüßen, den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Bewegung zu verleihen. Der Hauptwerth auch dieser Arbeit liegt in der treu realistischen Darstellung des Vorgangs, welcher im Uebrigen nicht geeignet war, ein Künstlerherz zu begeistern. Für die Wogenwidel dieses Thores bildete er noch die Gestalten des Ingenieurs und des Arbeiters. Stofflich verwandt damit ist eine Gruppe aus gebranntem Thon zum Schmuck des Thores der Vorflighaus Maschinenwerkstatt in Berlin. In der Mitte thront der Werkmeister mit dem Modell einer Maschine, während ihm zur Rechten ein sinnender Zeichner sitzt und links ein Maschinenbauer sein Werkzeug erhebt. In beiden Fällen zeigte sich wiederum sein Kompositionstalent von der günstigsten Seite, hier in dem geschickten

Aufbau der Gruppe, dort in der Ausnutzung des Raumes, in welchen er die Figuren hineinzukomponieren hatte.

Die wenig plastische Gestalt Friedrich Wilhelm's IV. hat Bläser eigentlich seiner Kunst erst zugänglich gemacht. Er bildete ihn viermal, in stets verschiedener Auffassung. Als er seine losstafale Reiterstatue für die Köpfer Seite der Rheinbrücke (1861—63) modellirte, hielt er sich an das großartige Vorbild Schlüter's und erreichte in der That eine großartige Wirkung. Für die losstafalen Raumdimensionen waren lässige Bewegungen und mässige Verhältnisse nöthig, und so gelang es dem Künstler, in dem mit der Verfassungsurkunde in der Hand dahineitenden Friedensfürsten ein würdiges Seitenstück zu Drake's Feldzeugkammer des jetzigen Kaisers zu schaffen. Das zweite Mal bildete er ihn in königlichem Ornat mit dem Scepter in der erhobenen Rechten für den Hof der Burg Hohenzollern, ein drittes Mal — und diese Statue ist vielleicht die beste seiner Porträt-schöpfungen — im Leberock, die Mäute in der einen Hand, die andere auf den Stock gestützt, als luftwandelte er unter seinen Gartenanlagen bei Sanssouci. Das blumenbefrängte Possament ist mit vier runden Reliefs geschmückt, welche die Personifikationen der Poesie, Plastik, Bau- und Gartenkunst enthalten. Vor dem Draueriebau bei Sanssouci hat diese Marmorstatue in reizvoller Umgebung im Jahre 1873 ihren Platz gefunden. Zu einem vierten Denkmal desselben Fürsten, welches in Bronze ausgeführt die Freitreppe der Nationalgalerie schmücken sollte, hat Bläser nur die Skizze hinterlassen. Sie stellt den König zu Pferde in römischer Kostüm dar, umgeben von der Kunst, der Theologie, der Philosophie und der Geschichte.

Groß ist die Zahl von Porträt-Büsten und Statuetten, welche Bläser während seiner vierzigjährigen Thätigkeit ausführte. Von den ersteren nennen wir nur die Büste Lincoln's für Washington und die Kaiser Wilhelm's, die losstafalbüsten Humboldt's und Hegel's (1870). Letztere ist in Bronze zu einem öffentlichen Orte zu Berlin als Denkmal des Philosophen aufgestellt worden. Unter den Porträtstatuetten wird am meisten die des Malers K. F. Leffing gerühmt. In neuester Zeit hat jedoch die Kronprinzessin, welche erst nach dem Tode des Meisters gefertigt wurde, die Erinnerung an die früheren ähnlichen Arbeiten des Künstlers in den Hintergrund gedrängt. Bläser hat die Aufgabe, das moderne Damenköstüm für die Plastik verwendbar zu machen, in dieser lebensgroßen Statue außerordentlich glücklich gelöst. Die Kronprinzessin ist dargestellt im Augenblicke des Vorüberschreitens, wie sie den linken Fuß auf den Boden aufsetzt und mit der Spitze des rechten nur noch den Boden berührt, um ihn zum nächsten Schritte zu erheben. In der erhobenen rechten Hand hält sie einen Blumen-

strauß, während sie mit der linken das Kleid etwas in die Höhe zieht, so daß die Fußspitze sichtbar wird.

Nicht minder groß ist die Reihe von decorativen Arbeiten, welche aus dem Atelier Bläser's hervorgingen. Die Statue des Apostels Matthäus für die Kirche in Helsingfors, die Propheten Daniel und Jeremias und Karl der Große für die Friedenskirche bei Potsdam, der Prophet Daniel für die Kuppel der Berliner Schloßkapelle, eine Statue der Bernissa am Neuen Museum, die Marmorbüste der vier großen italienischen Dichter in Charlottenhof bei Potsdam sind aus der Menge hervorzuhellen. Eine liebenswürdige Seite in dem Schaffen des Künstlers wird durch eine Anzahl von humoristischen Genresfiguren repräsentirt, welche in Abgüssen weite Verbreitung gefunden haben. Das „Weihnachtskind“ und der „Neujahrsgenieus“, ein Knabe mit der Janusmaske, der auf dem Fasse tanzende Trinker und eine Bingerin sind am meisten bekannt und beliebt.

Die ideale Seite der plastischen Kunst war und blieb bestimmend für den künstlerischen Charakter Bläser's. Wie das vollendetste seiner Werke, die Schloßbrüdergruppe, der Idealplastik angehört, so ist auch die ebenbürtige Statue der „Gastfreundschaft“, eines seiner letzten Werke, diesem Gebiete entlehnt. Eine weltliche Gestalt von idealer Schönheit steht am häuslichen Altare, auf welchem die Lampe des Hauses brennt, und erhebt mit der Rechten die Schale zum Willkommtrunk, während die Linke eine einladende Bewegung macht.*) Bläser gehörte zu den langsam und mühevoll schaffenden Künstlern. Es blieb ein Entwurf Jahre lang Gegenstand seines unablässigen Fleißes, bis ihn der Impuls einer glücklichen Stunde der Vollendung entgegenführte. Deshalb sieht man seinen Arbeiten auch das mühevoll Schaffen nicht an, welches ihrer Vollendung vorhergegangen.

Im April 1874 hatte sich Bläser nach Cannstatt begeben, um dort Heilung von einem langjährigen Leiden zu suchen. Da ergriff ihn plötzlich eine Krankheit, welche nach vier Tagen — am 20. April — durch einen Lungenschlag seinem Leben ein Ende machte. — In ihm war der Typus des echten Rheinlandsophen voll und rein ausgeprägt, und darauf hin charakterisirt ihn sein langjähriger Freund Ludwig Pfiehs treffend mit folgenden Worten: „Feurig, aufgeschlossenen Herzens, lebhafter, leicht erregter Einbildungskraft, enthusiastisch, fröhlich, vertrauensvoll, naiv wie ein Kind noch mit grauem Haar; in jenem schätzbaren Erzeugniß der Uferberge des heimischen Stromes die fräftige und erhaltende Gottesgabe beglückert verkehrend, welche ihm noch im oft harten Kampfe des Lebens, in ernster, sorgenvoller Zeit und im schweren Ringen der künstlerischen Arbeit das heisse

*) Wir werden den Lesern der „Zeitschrift“ diese Statue demnächst in einer Reproduktion vorführen.

Blut leicht durch die Adern fließen ließ. Diese echte Sanguiniker-Natur hat gerade für den Künstler große Gefahren. Bläser aber blieb vor denselben bewahrt durch einen starken Beizug von Zähigkeit, von kräftiger Liebe zur Arbeit um ihrer selbst willen, während ihm für ihren materiellen Ertrag und Werth fast jeder Sinn fehlte, und durch die wohlthätige Erziehung und strenge Disziplin der Schule Rauch's." Diese Charakteristik paßt auch auf seine Schöpfungen. Denn gerade darin liegt seine Bedeutung für die Fortbildung der Rauch'schen Traditionen, daß er dem vorwiegend realistischen Zuge dieser Schule durch seine idealen Tendenzen ein wirksames Korrektiv entgegensetzte.

Am 22. Mai v. J. wurde Gustav Bläser auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe zu Berlin beerdigt. An demselben Tage hatte er vor 40 Jahren das elterliche Haus in Köln verlassen, um in das Atelier Rauch's einzutreten. Er ruht unter den berühmten Todten, mit welchen er gelebt. Rauch, Schinkel und Stüler haben auf demselben Friedhofe ihre Ruhestätte gefunden.

A. R.

Zur Kunstgeschichte Nürnbergs.

Es ist eine auffallende Thatsache, daß die Kunstgeschichte Nürnbergs streng wissenschaftlich noch so wenig erforscht ist. Die Namen der hervorragendsten Künstler dieser Stadt, eines Wolgemuth, Dürer, Adam Krafft, Veit Stof, Peter Vischer, der Kleinmeister etc. sind in Jedermanns Munde; die Arbeiten derselben sind meist leicht zugänglich, werden zum Theil eifrig gesammelt. Aber die Kenntniß der eigentlichen Kunstgeschichte erstreckt sich nur wenig weiter als über das, was Neudörffer und Doppelmayr berichten. K. v. Netberg's sehr fleißiges und verdienstvolles Werk „Nürnberg's Kunstleben" ist noch immer das einzige Nachschlagebuch, in welchem man sich Rath zu holen pflegt. Und doch ist dasselbe seit seinem Erscheinen durch die in den letzten zwanzig Jahren angestellten Forschungen vielfach überholt worden. Zudem verlangt man heute in der Art der Behandlung mit vollem Rechte mehr, als Netberg seiner Zeit bieten konnte, vor Allem ein Zurückgehen auf die ersten Quellen und kritische Vergleichung derselben mit den erhaltenen Kunstdenkmälern.

Bevor wir an die Herstellung einer wissenschaftlich begründeten Kunstgeschichte von Nürnberg gehen können, für welche, als einen sehr wesentlichen Theil der Geschichte der deutschen Kunst, besonders im sechzehnten Jahrhundert, die ganze gebildete Welt ein lebhaftes Interesse hegt, sind noch manche unerlässliche Vorarbeiten zu machen.

Dazu gehört vor Allem ein kritisches Sammeln möglichst aller überlieferten historischen Nachrichten und eine kritisch-analytische Untersuchung der erhaltenen Bau-

denkmäler, d. h. eine kritische Vergleichung der überlieferten schriftlichen Nachrichten über dieselben mit den noch vorhandenen Bauteilen.

In einzelnen Notizen aus dem Nürnberger Archive haben M. M. Mayer und J. Baader manches brauchbare Material publicirt. Anders hat Lochner, der genaueste Kenner der Geschichte Nürnberg's, in seinen verschriebenen, leider sehr zerstreut gedruckten Arbeiten mitgetheilt. Ein treffliches Hülfsmittel ist auch die Hegel'sche Ausgabe der Nürnberger Chroniken, welche jetzt in fünf Bänden vollendet vorliegt. Eine im hohen Grade wünschenswerthe kritische Ausgabe von Neudörffer's Nachrichten über Nürnberger Künstler vom Jahre 1546 wird Lochner für Eitelberger's „Quellen-schriften" besorgen. Die Fortsetzung dazu, d. h. die in Sanbratt's großem Werke enthaltenen Nachrichten zur Geschichte der Nürnberger Künstler hat A. Woltmann zu bearbeiten versprochen.

Mit der Untersuchung der erhaltenen Baudenkmäler mit Bezug auf ihre ursprüngliche Anlage und ihre allmählichen Veränderungen ist H. Vergau seit mehreren Jahren beschäftigt. Er wird die bedeutendsten Bauwerke, die mittelalterliche Befestigung, die Kirchen, das Rathhaus, die Privat-Architektur, die Brunnen etc. in einzelnen Monographien darstellen. Ein Anfang dazu ist seine Schrift über den schönen Brunnen (Vergl. Bb. VII, S. 95 der Zeitschrift f. b. K.).

Ferner gebrauchen wir Biographien der bedeutendsten Nürnberger Künstler. Ueber Wolgemuth wissen wir noch sehr wenig Sicheres. Mit Dürer ist M. Thausing seit Jahren beschäftigt. Seinem Werke sieht man mit Spannung entgegen. Ein kritisches Verzeichniß der Kupferstiche und Holzschnitte Dürer's hat R. v. Netberg geliefert. Ein kritisches Verzeichniß seiner Gemälde und Handzeichnungen ist dringend nothwendig und seit allgemeiner Anwendung der Photographie für Zwecke der Kunstforschung nicht mehr so schwierig wie früher. Adam Krafft ist von Fr. Wanderer in erschöpfender Weise dargestellt. Mit einer Monographie über W. Jamnicher, von dem man bisher eigentlich nichts Anderes als den Merkel'schen Tafelaussatz kannte, ist K. Vergau beschäftigt. Ueber P. Vischer gehen die Ansichten noch weit auseinander. Die Einen halten ihn für einen großen Künstler, die Andern im Wesentlichen nur für einen Meister. Es geht zur Entscheidung dieser Frage noch an einer Zusammenstellung aller ihm zugeschriebenen Werke in Gyps-Abgüssen und Photographien, auf Grund deren ein vergleichendes Studium möglich wird. Die erstere wird von dem Germanischen Museum vorbereitet; die letztere (mit Text von W. Lübke) hat die Soldan'sche Verlags-handlung begonnen. Sehr viel brauchbares Material zur Kenntniß der Künstler zweiten und dritten Ranges erwarten wir auch von den

Arbeiten, welche für J. Meyer's Künstler-Verizon unter-
nommen werden.

Endgiltige Urtheile über die Nürnberger Kunst-
handwerker sind erst möglich, wenn die älteren Orn-
amentische durch getreue Bervielfältigungen besser zu-
gänglich und die Schätze der europäischen Kunstammern
und kunstgewerblichen Museen in noch höherem Maße,
als bis jetzt geschehen, in Photographien dargestellt sein
werden.

Das Material für alle diese Arbeiten ist leider
nicht nur in Nürnberg allein zu suchen, sondern ist über
die ganze gebildete Welt zerstreut. Vieles ist noch erst
zu entdecken; Manches muß mit großer Mühe gesucht
werden. Große Erleichterungen verdankt man freilich
den immer härter anwachsenden Sammlungen des Ger-
manischen Museums, in mander Beziehung auch der
Nürnberger Stadt-Bibliothek und dem Besitze einiger
Privat-Sammler.

Sind alle diese Vorstudien erledigt, daran sich freilich
noch manche schwierige Spezial-Untersuchung über be-
nachbarte Gebiete und verwandte Branchen, namentlich
auch die Untersuchung über Herkunft und Wichtigkeit
der Einflüsse von außenwärts anschließen wird, so ist eine
übersichtliche Zusammenfassung leicht zu machen und
wird eine dankbare Aufgabe sein. Nach Lösung dieser
Aufgabe erst wird man den großen, weittragenden Einfluß
der Nürnberger Künstler nach allen Seiten, die hohe
Bedeutung Nürnberg's für die künstlerische Entwicklung
der gesammten deutschen Kunst mit voller Klarheit er-
kennen und würdigen können. R. B.

Kunstliteratur.

* Die „Kleinen Schriften“ von W. A. Waagen sind
soeben bei Eber und Seubert in Stuttgart erschienen. Das
Buch, herausgegeben von Alfred Wolzmann unter Mit-
hilfe von Carl von Lügner und Bruno Meyer, enthält
seine vollständige Sammlung einzelner Aufsätze, sondern nur
seine ausgewählte kunstwissenschaftliche Studien, meist Künstler-
biographien. Die Herausgeber haben durch sorgfältige An-
merkungen diese Arbeiten mit dem gegenwärtigen Stande der
wissenschaftlichen Forschung in Einklang zu setzen gesucht. Als
besonders wertvoll seien namentlich die Aufsätze über Lionardo
da Vinci, Rubens und Schinkel hervorgehoben. Eine voraus-
gehende biographische Skizze von A. Wolzmann schildert den
Mann und seine Wirksamkeit mit der Wärme eines aufrichtig
ergebenden Freundes und Schülers, aber mit unparteiischem
Urtheil und enthält manches dankenswerthe Material zur Ge-
schichte des Berliner Museums. Waagen's Bildniß in treff-
licher Abbildung von J. Klaus ist dem Buche beigegeben, das
ein würdiges literarisches Denkmal des hochverdienten Kunst-
gelehrten ist.

Nekrolog.

H. Ernst Müller, Bildhauer in Düsseldorf, starb dabeist
im evangelischen Krankenhaus am 20. April im Alter von
zwei und fünfzig Jahren. Er war in Göttingen geboren,
empfangt seine künstlerische Ausbildung bei Denckel in Kassel,
mit dem er 1844 nach Rom ging, wo er mehrere Jahre blieb,
und lebte dann längere Zeit in München. Von seinen Ar-
beiten, deren Stoffe er hauptsächlich der nordischen Mythologie

entnahm, fanden die Gruppe der drei Nornen und eine Bafe
mit Reichthumsstellungen aus der Edda (im Besitz des Herrn
von Schach in München) die besten Verfall. Im Allgemeinen
aber wurde seinem Schaffen nur geringe Theilnahme gezollt,
weil die von ihm behandelten Stoffe dem größeren Publikum
zu fremd waren. 1860 ging Müller nach Paris und dann
nach Brüssel, wo er sein Leben kümmerlich durch Steinbauer-
arbeiten fristete. Später kam er nach Köln und Bonn und
führte dort verschiedene hübsche Porzellanmodelle aus. In den
letzten Jahren lebte er in Düsseldorf, wo er sich der Malerei
zuwenden wollte. Als er aber auch darin keinen Erfolg sah,
schrieb er Kunstberichte für verschiedene geachtete Blätter, wie
die Kölnische Zeitung u. a. die mit Interesse gelesen wurden.
Müller war ein hochbegabter Mann von umfassender Bildung,
gewandt im Skizziren, aber etwas unflüchtig und ohne Ausdauer.
Er arbeitete mehr mit dem Geiß als mit der Hand und hat
leider nicht das geleistet, was man bei seinen Anlagen hätte
erwarten können. Ein sanfter Tod befreite ihn von jahrelangen
Leiden.

Konturrenzen.

1. Konkurrenz um den Düsseldorf's Theatervorhang.
Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen hatte am
15. Februar eine Konkurrenz ausgeschrieben für Düsseldorf's
Künstler, betreffend die Herstellung eines Vorhangs für das
neue Stadttheater in Düsseldorf, welches Professor Ernst Giele
aus Dresden erbaut und welches nunmehr beinahe vollendet
ist. Für die Ausführung waren 6000 Mark ausgezahlt und
für die beiden nächstbesten Entwürfe Preise von 450 und 300
Mark. Nachdem der Ablieferungstermin verstrichen, waren
nun die eingeladenen Skizzen acht Tage öffentlich ausgestellt
und löbten eine große Anziehungskraft auf Künstler und Pu-
blikum. Die Betheiligung an der Konkurrenz war dagegen
eine wider Erwarten geringe. Es hatten nur acht Künstler
Skizzen eingeandt, denn ein trefflicher Entwurf aus dem Nach-
lasse des altberühmte geborenen Theodor Winterp, der mit
ansagehell war, konnte füglich nicht in Betracht kommen, weil
er für diesen Zweck hätte Änderungen erfordern und von fremden
Händen angefaßt werden müssen. Der Herr Schmitz, der Maler
des Kölner Theatervorhangs, C. Werling und verschiedene
Andere, die man unter den Bewerber zu finden dachte, waren
nicht vertreten. D. Bittencorn hatte einen sehr großen Ent-
wurf eingeandt, auf dem die Hauptgruppe, die dramatische
Besetzung auf einem von zwei Schimmeln gezogenen Wagen,
welche der Welt den Spiegel vorhält, mit seinem prächtigsten
Plan in Dresden identisch war. In einem Fricke unter dem
Hauptbild stellte er die Orkanten aus den berühmtesten Bühnen-
werten dar und auch die Melodienporträts hervorragender
Dichter und Komponisten besaßen sich in der Umrahmung
des Ganzen. Der Künstler wollte unsern Daffordolken nach
zu viel bieten und behachte auch gleich mehreren der anderen
Konturrenten, daß auf dem Düsseldorf's Theater auch
Fossen, Volkstüde, Spielopern und dergl. gegeben werden,
zu denen ein allzu gedankenreich und erhaben geplanter Vor-
hang kaum passen würde. In größern Stücken, wo jedes
Genre sein bestimmtes Theater hat, ist dies etwas andres.
Hier aber, wo nur ein Schauspielhaus besetzt, das allen Rich-
tungen genügen soll, muß auch der Vorhang demgemäß nur
allgemein Ansprechendes zur Anschauung bringen. Hierin
schien uns ein trefflich gezeichnete Entwurf nicht sehr schön
lokalisirten Charakter zu sein mit dem Motto: „Erst ist das Leben,
beiter ist die Kunst“ ganz das Richtige zu treffen; das ein-
stimmige Urtheil des Publikums war der gleichen Ansicht.
Hier sieht Mello auf einem von vier Schimmeln gezogenen
Wagen, von Mäulen und Geulen begleitet, und in symbolischen
Gruppen wird das tragische wie das heitere Element ange-
deutet, während die ganze Stimmung einen festlich freudigen
Einbruch macht, der sich in dem hell erleuchteten Theater noch
steigern dürfte. Der Ausfluß des Kunstvereins, der am
25. April zusammentrat, hat diesen Entwurf einstimmig, aber am
viereigen gegen sieben Stimmen zur Ausführung bestimmt.
Fricke's Stellung des Couverts ergab sich als Ueber der Maler
Ernst Hartmann, welcher vor einigen Jahren von Stutt-
gart nach Düsseldorf übergesiedelt ist. Derselbe wird die Arbeit
nun gleich beginnen, die bis zum 1. October bereits vollendet
sein muß. Zehn sieben Stimmen fielen auf eine Skizze von

W. Simmler, deren Ausführung auch in vielfacher Hinsicht empfehlenswerth erschien. Derselbe besaß vornehmlich durch eine wunderbar leuchtende Farbe und glänzende Glanzwirkung. Sie zeigt die Gestalt der Kunst, die auf einem der Schwünze gezogenen Wagen dahinfährt. Genien, welche Blumen und Kränze austreuen, umherwehen sie. Die Hauptfigur erschien uns in ballastmäßig, die Schönheit viel zu dominieren und auch die Worten, Trödeln und Franzen in mächtig im Verhältniß zu den Figuren, die doch immerhin das meiste Interesse beanspruchen sollten. Diese Skizze erhielt die erste Prämie, während die zweite Prämie einem Entwurf von Fritz Böber zuerkannt wurde, der jedenfalls von sehr beachtungswerthem Talent zeugte, für die Ausführung aber durchaus ungeeignet gewesen wäre, da er in Stil, Auffassung und Farbe einen viel zu ersten Charakter trägt und bei heitern Strichen durchaus nicht gepaßt hätte.

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst wird in der zweiten Hälfte des September ihre fünfte Hauptversammlung in Stuttgart haben und laßt die Künstler des bairischen Reichs ein, fertige Gemäldestücke oder Entwürfe zu derselben einbringen. Die Verbindung hat 50,000 Mark zu Aufkäufen und Bestellungen zu verwenden. Der Tag der Eröffnung der Versammlung und die nähere Bestimmung über die Einberufung werden später veröffentlicht werden. Der Geschäftsführer, Schulrat Koess in Langensalz, ist bereit, weitere Auskunft zu geben.

Sammlungen und Anstellungen.

B. Düsseldorf. Ein großes Bild von Andreas Achenbach erregte füglich in der Ausstellung von C. Schulte allgemeines Aufsehen. Es bringt im Motiv von Blauenberg zur Ansicht, Der Vorwurf ist sehr hoch und gewährt dem Betrachter eine weite Uebersicht. Ein festiges Gewitter ist vorübergezogen, das die ganze Gegend grünlich durchzuckt hat. Die Sonne leuchtet wieder hell und breitet einen wunderbaren Glanz über die nassen Dächer und Wege, und diese Lichtspiegelung ist es hauptsächlich, die der Künstler darzustellen beabsichtigt hat. Die besondern Mittel der Farbe erweisen sich insofern dafür nicht unzureichend, als sie nicht mit voller Wahrheit. Das hart ansetzende Weiß auf den Dächern erscheint zu kerpelich, man möchte es eher für Schnee als für Krebserfalten halten und so kommt es, daß im Innern die sonderbaren Ansichten darüber laut werden. Im Uebrigen bietet das Gemälde eine Fülle der interessantesten Einzelheiten und verräth überall die Hand des Meisters, der sich aber in der Hauptfache doch zu viel zugestaut hat. Es giebt in der Natur manche Wirkungen, die nicht darstellbar sind, dies sollten alle Künstler wohl bedenken! — Ein kleines Meisterwerk stellte F. Fagerlin aus. Dasselbe schildert mit ergreifender Wahrheit den Moment, wo der Arzt der Gattin eines Kranken, den wir im Hintergrund im Bette liegen sehen, die Mittheilung macht, daß seine Hoffnung mehr vorhanden sei. Verzweifelungsvoller Schmerz äußert sich in den Zügen und der ganzen Haltung des jungen Weibes, ängstlich schmiegt sich das Kind an sie und die alte Nachbarin steht mit sorgenvoll theilnehmender Miene zur Seite. Am wenigsten gelangen ihr wohl die Figur des Arztes, der ruhig am Tische sitzt und in seiner Charakteristik nicht so trefflich ausgeprägt erscheint, wie die der beiden Frauen. Das Köstlich ist, wie immer bei Fagerlin, das der vollständigen Köstlichkeiten. Zeichnung, Farbe und gründliche Durchbildung machen das Bild zu einem Kabinettstück von seltenem Wert.

E. v. H. Kunstausstellungen in Augsburg. In den schönen Räumen des Augsburger Kunstvereins sind durch das verdienstliche Wirken seines Vorstandes, des künftigen Fugger-Bauhauses, zwei außerordentliche Kunst-Ausstellungen vom 10. bis 17. Januar und 11. bis 19. April d. J. von jenen Gemälden veranstaltet worden, die sich im Augsburger Privat-Besitz befinden. Beide Ausstellungen, denen sich noch eine dritte anschließen wird, fierten bei umfangreicher Theilnehmung den überaus reichen Vorrath, daß in dem Scheinbar nur von Handel und Industrie beherrschten Augsburg die Pflege der Kunst

nicht vernachlässigt wird, indem bei nahezu 200 Bildern nur ein sehr kleiner Theil Kunstvereins-Gewinne waren. Die übrigen dagegen wurden käuflich und mit gutem Geschmade erworben. Namen wie Kottmann, Hübner, Büchel, Heitdrick, Cuhner, Heber, Friedrich und Ludwig Sely, Freunauer, Steffan etc. glänzen unter den ausgestellten Gemälden. Lamberg er war durch einige seiner schönen spanischen Landschaften, Eberle durch sein bekanntes Bild, „Ein Schloß mit seiner Herde vom Gewitter überzogen“, und Schütz durch seinen „Küchengottendien“ vertreten. Von Mr. Adam haben wir ein tiefempfundenes Bild, aus seiner spätern Zeit stammt ein, „Tod eines bayerischen Obersten in der Schlacht bei Verobino“; von Fr. Adam, „Feste von Löwen überfallen“. Anton Hanß, den wir früher schon durch zwei Folgen seiner genialen Skizzen im hiesigen Vereine kennen lernten, erfreute uns mit mehreren reizend angelegten Landschaften, unter welchen wir den „Traume“ besonders hervorheben möchten. Ebenso sind zwei bedeutende Schlachtenbilder zu nennen, die im Auftrage des k. v. Generals Fr. v. Hartmann angefertigt wurden: „Große Batterie des II. bayer. Armeekorps bei Sedan“, von F. Lang, und „Einnahme der Redoute von Garillon vor Paris“ von G. Dieblich; Bilder, bei welchen sowohl Vornehm als auch meistliche Ausführung gleiche Anziehungskraft auf die Beschauer übten. Von C. Heine war, außer einigen Landschaften, ein Genrebild, „Der Kampf um die Kubel“ ausgehellt; so trefflich auch seine Landschaften sind, so mißten wir doch heute wieder schauen, daß er das Genrebild kaum verlassen hat. Ein kleines Architekturbild, „Der Glockenturm von Schwab. Gmünd“ von W. Häger erinnerte uns an diesen leider zu früh verstorbenen Künstler, welcher seinem Meister Heber so nahe kam und gewiß noch Bedeutendes geleistet hätte. Uebrigens darf es auch für Augsburg sein, daß von eubemischen Künstlern Treffliches ausgehellt wurde, wie von Prof. Geper, dem bekannten Meister des „concilium medicum“, unter andern Bildern „Wallenstein's Lager“, von Fran Koch-Görl mehrere Genrebilder und Porträts, von Ferd. Wagner die Porträts des Fürsten und der Fürstin Fugger-Babenhausen, von Hundertpund „Eine sterbende Jungfrau“ und von C. F. Mayer drei seiner gediegensten Architekturbilder. Es folgten noch mehrere von Barvart Lebold entworfene und gezeichnete Situationspläne und Ansichten von Neubauten, die auf dem ehemaligen Stadtbrüggeranger angefertigt, ein interessantes Bild von dem Charakter der jetzigen Stadtvergrößerung gaben. Von verstorbenen Augsburger Künstlern erwähnen wir noch: Porträts von C. Zimmermann, früherem Prof. der Augsb. Kunstschule, „Begegnung mit Indianern“ von M. Augendas, ein Bild, das durch seinen fremdartigen Zauber und wie ein freigelegtes Gemälde festsetzte; endlich Porträts von W. Witt, früherem Prof. an der Augsb. Kunstschule, welcher bei strengerer künstlerischer Thätigkeit jedenfalls noch Hervorragendes geschaffen haben würde. Namentlich ist das Porträt eines Herrn Schöppner von hoch ansehnlicher Durchbildung und Naturwahrscheinlichkeit, daß es nach neben vier Jahrzehnten neben der modernen Technik noch in vollster Kraft behält und hervorleuchtet. Während ich es, wie jetzt die Landschaftsmalerei alle andern Richtungen überwiegt und wie selten und noch ein gutes Genrebild geboten wird. Um so wertvoller sind derartige Ausstellungen zu schätzen, in denen wir hier eine reiche Auswahl von Kunstschätzen, darunter manche, die von den Meistern gleich in Privatbesitz wanderten, der öffentlichen Beschichtigung und Beschredung gebeten wurden. — Bei dieser Gelegenheit sei noch ein Uebelstand erwähnt, daß, wie es bei manchen Kunstvereinen der Fall ist, angekaufte Bilder vor der Verlosung gewöhnlich noch von Vereinsmitgliedern oder Personen, die von einer sachgemäßen Behandlung der Gemälde nichts verstehen, gefirnirt werden, ohne daß viele Rücksicht darauf nehmen, ob schon ein alter Firnis der Uebersicherung auf dem Bilde lag. Die Folge ist dann natürlich Nachkunstung und Entstellung von Wiffen, wie wir es leider an dem schon erwähnten Gemälde von Eberle zu beklagen haben.

Vermischte Nachrichten.

Museumsbau in Schermer. Die Medien. Zeit, vom 26. April schreibt: „Seit gestern sind fünf Gemälde des Herrn Hofbauers Willibrod von Museum am Alten Garten in der Großherzoglichen Gemäldergalerie ausgehellt, von denen

der letzte, in diesem Jahre entstandene, zur Ausführung bestimmt ward. Man hofft, daß die derselben bisher entgegenstehenden Schwierigkeiten bald geboben werden, und die Inschrift: „Den stiftenden Künstlern 1877“ denit das Jahr an, in welchem der neue Mäseempel die vorerwähnten Großherzoglichen Künsthallen vereinigen soll. Durch diesen großartigen Bau wird theilweise ein sicheres und ihrer würdigen Art beizet und zugleich die Umgebung des Schlosses durch eine letzte abschließende Zierte harmonisch gestaltet werden. Schwerin und das ganze Land haben sich zu diesem Unternehmeu Glück zu wünschen; wir beglücken daher seine beschleunigte Vollendung um so mehr, als der Willebrord'sche Entwurf ein wirklich ein monumentales Gebäude in sog. griechischer Renaissance von eben und einfachen gebläulichen Formen und glücklichen Verhältnissen vertritt. Die nach dem Alten Garten gerichtete Fassade desselben theilt sich der Länge und Höhe nach in drei Theile; der erstere nach zerfällt es in einen Mittelbau, der aus von sechs ionischen Säulen getragene, über dem Keller- und Untergeschoß empfindende tempelartige Portal enthält, und zwei Seitentheile, die in jedem der drei Geschoße je fünf breite Fenster zeigen, zwischen deren oberen Rissen Platz finden. Zum Portal führt zunächst eine an jeder Seite mit zwei Laternen besetzte Treppe, dann aber eine Freitreppe in der Breite von 50 Fuß empor, die weiter oben schmaler wird. Unter der Treppe ist eine Durchfahrt, welche durch eine mittlere Thür den Zugang zu den unteren Räumen gestattet, in denen links die Sammlungen des Antiquariums in zwei Geschossen, rechts die Statuen Ausstellung finden sollen, während ein halbkreisförmig nach hinten vorspringender Bau als Lesel- und Bibliothekzimmer zu dienen hat. Von dem Vestibül dieses Geschosses führen hinten links und rechts offene Wendeltreppen in das obere Vestibül hinter den Säulen, und von diesem aus geht rechts vorne eine dritte Wendeltreppe unter das Dach, wo Platz für Malerateliers mit Oberlicht vorhanden ist. In dem oberen Vestibül werden zu den Seiten der dreigeheilten Eingangstheile je eine antike Bildsäule aufzustellen sein. Auch auf den oberen Theil des Baues finden Figuren Platz, bezugnehmend zwei Dreifüße auf dem höheren Mittelbau hinter der Tempelfassade. Die oberen Fenster werden im Verhältnis zu den Säulen, die sie betrauen, und in denen Gemälde aufgehängt werden sollen, sehr hoch angebracht werden, um auch nach vorne eine Art Oberlicht zu erzielen, wie folsches in den Säulen nach hinten und in dem längs des Sees laufenden Flügelbau direkt vom Dach her eingeführt wird. Es bleibt daher zwischen den Fenstern des oberen und unteren Geschosses ein beträchtlicher Raum, der zur Aufnahme bildlichen Schmuckes bestimmt ward. Es ist noch ungewiß, ob dieser durch sorgfältige halberhabene Stützwerke in Stein, Tetraopten in Luca della Robbia's Art oder endlich durch einfache Zierstrahlen ausgefüllt werden wird. Auch die Fassade nach der Seeseite hin wird Gelegenheit zu einer gleichen Verzierung bieten. In dem Saale dieses Flügels sollen die Bilder der italienischen und spanischen Schule untergebracht werden, die Niederländer und Deutschen werden die mittleren Räumlichkeiten einnehmen, die ältesten Bilder, die sog. Infusabeln, kommen in die Halbtunde und die Kopien in die kleineren Zimmer rechts nach dem See zu. —

Gegen Feuergefahr wird das mit Ausnahme der Sandsteinläulen in Backsteinbau mit Kaltbewurf ausgeführte Gebäude durch eine Doppelmauer nach der Theaterseite und offene Kolonnaden nach dem Altengarten zu geschützt werden; seine freie Lage und die Nähe des Wassers läßt überdem jede Gefahr als verhältnismäßig gering erscheinen. Die Fundamente, welche früher die für einen Schloßbau gelegt wurden, können zum Theil benützt werden, nur wird das Museum etwa 15 Fuß weiter von der Annafraße zurückzuziehen als das Fundament auf dieser Seite. — Auch die früheren Pläne, welche je nach der Aufgabe, ein Museum allein oder in Vereinigung mit dem Antiquarium ober der Bibliothek zu entwerfen, manigfach verändert wurden, versehen nicht, auch jetzt noch großes künstlerisches Interesse zu erregen.“

Vom Kunstmarkt.

* Das Museum Minutoli in Venedig. Die Auflösung des bekannten Instituts der Verbilder-Sammlung zur Verbesserung des Kunstgemes und der Kunst ist nunmehr definitiv beschlossen, nachdem Frhr. v. Minutoli sich schon der längeren Zeit auf seinen Besitz in der Lauffy zurückgezogen hat. Dem Vernehmen nach sind die Sammlungen zum Verkauf aus freier Hand bestimmt, und zwar schon in allerhöchster Zeit, da ein Bau in den Museumslokalitäten bereits im Juni begonnen werden soll.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Oesterr.-Museums. No. 116. Ausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen. — Die Gewerbetreibenden in den Kronländern Oesterr. — Ueber den gegenwärtigen Stand der Vorbereitungen für die Ausstellung der k. k. Gemäldegalerie im neuen Hofmuseum, von Ed. v. Engertb.

Das Kunsthandwerk. No. 9. Pfadfinder und Wandmalereien aus Schloss Trausnitz. XVI. Jahrb. — Werkzeuge, XVI. Jahrb., aus dem Kunsthist. Museum in Dresden. — Trinkgeschirre XVI. u. XVII. Jahrb., aus dem k. bayr. Nationalmuseum in München. — Consolen, XVI. Jahrb., Frankfurt a. M. — Thorbogenöffnungen um 1700, in Zwick. — Majolikaschüssel, XVI. Jahrb.

Kunstskronik. No. 5 u. 6. Joseph Israels (Mit Abbild.) — Corot, von Vosmaer. — Eine wandlung durch het Antwerpse museum, von M. Roozbeek (Forts.). — Matthys Maris, von J. Gram (Mit Abbild.)

The Academy. No. 156. Art books. — The water-colour institute, von W. M. Rossell II. — Art sales.

Journal des Beaux-arts. No. 8. L'enfant de Bruges. — Vente Wappers. — Collection des gravures De Lamotte-Poquet à Cologne.

L'Art. No. 18. Japonisme, histoire de la potessee Ko Matsi, von Ph. Burty (Mit Abbild.) — Le salon de 1873, von P. Lerol. — H. Holbein le Jeune, von A. Genevay (Mit Abbild.) — Drei Kunstbellen.

Inserate.

Münchener Kunst-Auktionen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

I. Den 28. Mai 1875. Der Nachlass des Kunsthändlers Max Ravizza, bestehend in Kupferstichen, Aquatintabildern, Farbendruckbildern, Photographien etc., neueren Verlagen. (63)

II. Den 31. Mai 1875. Die aus dem Nachlasse des Rentners Wihl. de Kloot in Hamburg stammende Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschritten u. Zelehnungen aller Länder und Zeiten nebst Kunstbibliothek.

Die Kataloge sind gratis zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthändler, sowie direct von der Montmorillon'schen Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustriertem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; degl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

Stuttgart. Im Verlage von Ebner & Seubert erschien soeben:

Kleine Schriften

von

Gustav Friedrich Waagen.

Mit einer biographischen Skizze und dem Bildnisse des Verfassers.

Gross Oktav. 24½ Bogen. Preis 8 Mark 40 Pf.

Inhalt: Waagen's Biographie. — Ueber die Stellung, welche der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt. — Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli. — Ueber das Leben und die Werke des Leonardo da Vinci. — Ueber den künstlerischen Bildungsgang Raphael's und seine vornehmsten Werke. — Die Cartons von Raphael. — Raphael's Fresco-Malereien aus dem Mythos von Amor und Psyche in der Farnesina zu Rom. — Petrus Paulus Rubens. — Karl Friedrich Schinkel

Diese Sammlung, herausgegeben von den Professoren A. Woltmann, C. v. Lützwow und Bruno Meyer, enthält die genannten kunstwissenschaftlichen Aufsätze, die schon früher gedruckt, aber zum Theil nicht auf den eigentlichen Büchermarkt gekommen waren. Die vorangehende Skizze von Waagen's Leben, verfasst von Alfred Woltmann, schildert den Mann und seine Wirksamkeit, weist auf die Kämpfe, die er in späterer Zeit zu bestehen hatte, ein neues Licht und wird geeignet sein, mancher Verkennung, die er zu erdulden hatte, entgegen zu treten. Sie enthält zugleich dankenswerthe Notizen über Entwicklung und Verwaltung des Berliner Museums und bildet einen Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft in Deutschland.

Kunstaussstellung

bei der

Königl. Akademie der bild. Künste in Dresden.

Die Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird in diesem Jahre wie alljährlich

**am 1. Juli eröffnet und
am 30. September geschlossen**

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind längstens
am 20. Juni

einzu liefern.

Das Nähere enthält das Regulative, welches auf frankirtem Antrag von der Ausstellungskommission unentgeltlich überfendet wird.

Die Anforderung zur Besichtigung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Freibestellung nach Maßgabe des Regulatives, wenn dieselbe speciell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 7. Mai 1875.

Die Ausstellungskommission.

Verlag von **E. A. SEEMANN**
in Leipzig.

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Müндler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 3 Mark.

geb. (in gleicher Weise wie der Cicero) **M. 3, 75.**

POPULÄRE AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb.
10 Mark 50 Pf.

Ravenna.

Eine

kunstgeschichtliche Studie

von

Rudolf Rahn.

Mit Holzschnitten.

Abdruck aus den Jahrbüchern für
Kunstwissenschaft.

br. 2 Mark.

Prachtwerke aus dem Verlage von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel

in Ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger**. Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode**. gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb.

31 Mark 50 Pf.; auf chinesis. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chinesis. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig

in Ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger**. Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 12 Mark; geb. 15 Mark. Quart-Papier in Mappe 27 Mark.

Ausg. auf chinesis. Papier. br. 18 Mark; geb. mit Goldschnitt 22 Mark 50 Pf. Folio-Ausgabe auf chinesis. Papier in Mappe 27 Mark.

Sechs Wald-Landschaften.

Originalradirungen von **Karl Frommel**. Mit Text. Auf chin. Papier in Folio, in Mappe 7 Mark 50 Pf.

Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Regigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstüb & Fries in Leipzig.

Beiträge

sind von Dr. G. v. Cölim
 (Wien, Dberstammgasse
 25) od. an die Verlagsb.
 (Leipzig, Kneißler 3),
 zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei
 Mal gesparte Zeilzeile
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

21. Mai

1875.



Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ties Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österröichischen Verlagsstellen).

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause II. — Polische Regnault's. — Ueber einen Kupferstich Aldegredi's. — Cahlor, nouveaux modèles d'archéologie. — Seibel, f. Reiterin in München. — V. Koczi 1. — Ausgrabungen in Pompeji. — Verein für Kunst des Mittelalters in Berlin. — Wiener Preismedaillen; Ausstellung von Gemälden in dem Haag; Gedächtnisfest in Erlangen. — Berliner Kunstausstellungen; Die Herren der Gaja Bartholy veräußert; Kallien Jermyn. — Inzerate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Daß die Porträts auf der diesmaligen Jahresausstellung eine herrschende Stellung einnehmen, ist ein Mangel der Ausstellung und zugleich ein Verdienst Franz Lenbach's, der mit den sieben, von ihm ausgestellten Bildnissen wohl noch auf einer bedeutenderen Ausstellung, als auf dieser, ein ganz hervorragendes Interesse für seine Leistungen beanspruchen dürfte. Man braucht nicht unbedingt auf die Lenbach'sche Kunstweise zu schwören, um zugeben zu können, daß er eine in der modernen deutschen Kunstentwicklung einzig dastehende Erscheinung ist, die mit einem imponierenden Nachdruck, mit einer geradezu zwingenden geistigen Wucht aufzutreten vermag. Es mag Manches krankhaft erscheinen an diesen Bildnissen, in ihrem Kerne sind sie gesund, wie die Intentionen ferngehend sind, aus welchen heraus sie geschaffen wurden. Ein frei erfundener schaffender Geist ist Lenbach nicht; seit Jahr und Tag, vielleicht seit seiner gährenden Jugendzeit, in welcher fast jeder Künstler des ihm gesteckten Zieltes unbewußt bald da, bald dort sucht und im Zweifel über sich selbst umhertastet, hat er kein Bild komponirt. Die Werke, die seinen Namen zuerst berühmt gemacht haben, sind Kopien, wie sie allerdings vollendet und mit treuerem Eingehen in die Eigentümlichkeiten der großen Vorbilder vielleicht niemals geschaffen worden sind. Diese liebevolle Verfeinerung in die Weise der alten Meister ward ihm zum Segen, als er sich später ausschließlich der Bildnisgalerie zuwandte. Man kann nicht sagen, daß er ein Imitator, noch weniger, daß er ein Effek-

tister sei; er sieht mit eigenen Augen, nur die Kunst des Sehens hat er von den Alten gelernt. Wie er früher die Bilder eines Giorgione, Tizian oder Veronese kopierte, so kopirt er jetzt die Individuen, die er zu malen hat; wie er sich dort nicht mit dem äußerlichen Nachspiegeln begnügte, sondern die Seelen der Bilder mitmalte, so malt er auch hier nicht nur die leere Form, sondern auch den Geist, der diese belebt. In der malerischen Anordnung seiner Bildnisse, in der Behandlung des Geheißes (ich acceptire den sinnigen Vorschlag eines Kollegen, „Detail“ durch „Geheil“ zu ersetzen) mag er leicht von Anderen übertroffen werden, in der Hauptsache, in seiner Fähigkeit, eine ganze, volle Individualität bei ihrem Kern zu fassen, sie rein herauszuschälen, daß sie mit frappirender Klarheit vor den Beschauer hintrete, darin braucht er vor keinem seiner Zeitgenossenschaft die Waffen zu strecken. Sein Gebiet ist eng umgränzt, allein innerhalb dieser engen Grenzen ist seine Kraft eine erstaunliche, und es zeigt von weiser, künstlerischer Einsicht, daß er über diese Grenzen nicht hinausstrebt. Das Menschenanz Gesicht als Spiegel der Seele ist ihm das wichtigste, aber auch das einzige Problem; in dieses versenkt er sich mit einem Ernste, der in seinem heißen Ringen und Mühen etwas Leidenschaftliches an sich hat. Hat er dieses Problem gelöst, so ist seine Spannung geschwunden, sein Interesse, vielleicht auch seine Kraft gelähmt. Der Kopf ist einmal da, das Andere mag gehen oder stehen, wie es will. Die Hauptsache ist fertig, der Rest — für ihn ist's ein „schäbiger“ Rest, um welchen sich zu mühen es nicht verlohnt. So kommt es, daß man vor einem Lenbach'schen Bildnisse eher von einem vollendeten Werke, als

von einem fertigen sprechen kann. Verwendung, Hände, kurz Alles, was noch sonst bei einem Porträt mitzusprechen hätte, ist flüchtig und breit, gleichsam nur andeutungsweise hingefrichen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgetont. Es ist, als hätte der Künstler gefürchtet, daß irgend etwas davon bei etwas sorgfältigerer Behandlung in ungelagene Konkurrenz mit der Hauptsache treten könnte. Mag man sich nun auch dabei begnügen, eine Individualität durch einen sprechenden Kopf versinnlicht sich gegenüber zu sehen, und abstrahiren von dem keineswegs unberechtigten Wunsche, auch die Kleider, die doch sonst Leute machen, etwas deutlicher sehen zu können, so wird man sich doch des Staunens darüber nicht erwehren können, wie ein so eminentes Psychologe es konsequent übersehen kann, möge er es nun vergessen oder absichtlich ignoriren, daß es doch auch eine Psychologie der Hände giebt, die gar wohl geeignet ist ein charakteristisches Licht auf die ganze Persönlichkeit zu werfen. Daß die alten Meister großes Gewicht auf die Hände legten, sei gar nicht erwähnt, will aber einer sehen, wie auch ein moderner Meister sich diese Hilfs-Psychologie zu Nütze macht, so sehe er darauf hin Passini's bewunderungswürdiges Werk „Domherren im Chor“ in der Berliner National-Galerie an, oder auch nur Einem oder das Andere der Matsis'schen Bildnisse, die im Uebrigen manchmal allerdings recht herzlich geschmacklos sein können.

Neben Lenbach ist es zunächst Viktor Tilgner, dem das Porträtfach seine dominirende Stellung im Künstlerhause zu danken hat. Obson wir es hier mit plastischen Kunstwerken zu thun haben, so glaube ich dieser zehn Porträtbüsten umsomehr Erwähnung thun zu können, als sich hierzu später keine Gelegenheit mehr finden dürfte, da die Plastik, abgesehen von dem aus der früheren Ausstellung zurückgebliebenen und hier bereits besprochenen, großen Entwürfe zu einem Maria-Theresien-Denkmal, außer den Tilgner'schen Büsten fast keine nennenswerthe Vertretung gefunden hat. Von diesen Büsten sind einige, namentlich die in Marmor ausgeführten von den Damen Wolter, Worms und Pollak von der Weltausstellung her bekannt, wo sie vorerst allerdings nur in Gypsabgüssen zu sehen waren. Diesen gegenüber bezeichnen die neueren Arbeiten, so insbesondere die Büsten der Professoren Hebra, Stoda und Doppelser einen beträchtlichen Fortschritt. Es ist fraglich, ob Tilgner's Begabung zu so rascher und glänzender Entfaltung gelangt wäre, wenn ihm nicht von dem vor einigen Jahren nach Wien eingewanderten Franzosen Deloys eine so tiefgehende Anregung geboten worden wäre. Die mächtige Aneiferung, die ihm ward, schlug ihm, da er sich die Eigenthümlichkeit seines Wesens zu bewahren wußte, zum Heile aus. Heute steht er in seinem Fache fast ebenbürtig neben Deloys, und eine

solche Stellung wäre ihm unmöglich gewesen einzunehmen, wenn er sich auf's Imitiren verlegt hätte. Die Büsten zeichnen sich alle durch scharfe, geistvolle Charakteristik, durch eine elegante, alle Hindernisse scheinbar spielend überwältigende Technik, und endlich durch geschmackvolles decoratives Arrangement aus.

Canon, der routinirteste Eklektiker unserer Tage hat mit einem weiblichen Porträt einen großen Erfolg errungen, zumeist darum, weil er bei diesem kein Ansehen von alten Meistern gemacht, sondern es ganz aus eigenen Mitteln, mit welchen ihn Mutter Natur reich genug bedacht, bestritten hat. Dieser liebenswürdige Frauenkopf besteht die Feuerprobe neben den Lenbach'schen Bildnissen vermöge seiner gebiegenen Färbung, vermöge des edlen, ausgeglichenen Vortrages, vermöge der ganzen künstlerischen Anordnung. Auch Felix hält sich mit Ehren mit den von ihm gelieferten Porträts in so gefährlicher Nachbarschaft. Felix produziert langsam, und, wie es scheint, nicht ohne Anstrengung, die ihm strenge Selbstprüfung aufzuwerfen scheint. Felix hat sich noch auf keinem Rückschritte ertappen lassen; er erscheint nur selten vor der Öffentlichkeit; thut er es aber, so hat man ihn regelmäßig zu einem Fortschritte zu beglückwünschen.

Sehr beachtenswerthe Arbeiten im Porträtfache hat die ungarische Gräfin Nemes gesandt. Ihr dürfte man huldigen, auch wenn sie weder dem schönen Geschlechte, noch dem hohen Adel angehören würde. Sie ist jetzt schon die Jacquemart der Ungarn, was an sich freilich nur ein relatives Verdienst ist, allein sie hat das Zeug in sich, auch mehr zu werden. Wo sie sich ihre äußerst solide und durch und durch künstlerische Technik erworben hat, ist mir nicht bekannt; dagegen könnte ihr leicht Jemand sagen, in welcher Schule sie sich die Messerspitze voll Geschmad noch erwerben könnte, welche an ihren Bildern, so reich sie auch an sonstigen Vorzügen sein mögen, fehlt. Der Vollständigkei halber erwähne ich noch ein sehr wirkungsvoll arrangirtes Porträt einer russischen Fürstin in ganzer Figur von J. Juz und die im Auftrage des k. l. Unterrichtsministeriums angefertigten Professoren-Porträts von George-Mayer, Aigner, Nollsch und Vita.

Die große Menge der schlecht und recht fertig gebrachten laudäufigen Porträts, die außer diesen noch die Säle füllen, sind wie sie zu sein pflegen. Zu besonderen Bemerkungen bieten sie keinen Anlaß.

Valdwin Gröller.

Falsche Regnault's.

In dem „New-York Tribune“ hat sich kürzlich eine Kontroverse abgesponnen, welche auch für deutsche Kunstliebhaber von besonderem Interesse ist. Die Kom-

battanten waren einerseits Herr Clarence Coof, Kunstreferent des „Tribune“, und ein Herr Schend, seines Zeichens ein Bilderauctionator. Das Streitsubjekt bildete eine angebliche „Salomé“ von Henri Regnault.

Herr Schend bot dieses Bild als das Original aus, welches im Pariser Salon so großes Aufsehen erregt hatte, wogegen Herr Coof ihn der Fälschung beschuldigte, nachwies, daß das betreffende Bild sich im Besitze der Mme. de Cassin in Paris befände, und das New-Yorker Exemplar als eine sehr schlechte Kopie von fremder Hand bezeichnete. Als Entgegnung darauf drohte Herr Schend in einem nichts weniger als seinen Briefe mit einer Injurienlage, klies aber zu gleicher Zeit zum Rückzug, indem er aus sagte, sein Bild sei zwar nicht das im Salon ausgestellt gewesene Original, es sei aber entweder die erste Skizze dazu oder eine unzweifelhafte Wiederholung von Regnault's eigener Hand. Da auch dies von Herrn Coof bezweifelt wurde, indem er die Existenz einer Kopie der „Salomé“ überhaupt in Frage stellte, so erbot sich nun Schend, dokumentarische Beweise für die Richtigkeit seiner Kopie beizutragen, und zugleich kam ihm ein anonymes Korrespondent im „Tribune“ dadurch zur Hilfe, daß er auf Dr. Bruno Meyer's Recension einer angeblich in Berlin befindlichen Wiederholung der „Salomé“ (Chronik, No. 31, 1873) hinwies, wodurch ja die Existenz einer Wiederholung zur Gewissheit erwiesen sei. Zugleich macht der betreffende Korrespondent den bedenklichen Sprachschmeißer, daß er Bruno Meyer's „historisches Kunststück ersten Ranges“ einfach durch „masterpiece of the first order“ wiedergiebt. Daß Schend diese Aussage sich bestens zu Nutzen machte, versteht sich von selbst.

Schend ist nun aber seine dokumentarischen Beweise dem Publikum bis jetzt immer noch schuldig geblieben, dagegen hat Herr Clarence Coof folgende interessante Schriftstücke veröffentlicht:

Paris, le 17. Décembre 1874.

Monsieur, New-York:

Je viens de recevoir votre lettre du 4 courant auquel (sic!) je m'empresse d'y répondre.

1. M. Regnault n'a fait qu'une seule et unique fois „La Salomé“.

2. La grandeur de l'original est de 1 m. 70 c. de haut sur 1 m. 10 c. de large environ. Je ne me rapelle pas exactement la mesure, mais c'est celle là à peu de chose près. Figure grandeur naturelle.

3. L'original se trouve chez Mme. de Cassin qui me l'a acheté en 1870.

4. M. Regnault n'a jamais fait une esquisse de son tableau „La Salomé“.

5. Il n'est pas vrai que l'on ait trouvé une répétition de ce tableau parmi les oeuvres qu'il a laissées après sa mort. D'abord toutes ses études et esquisses qu'il a laissées ont été exposées à l'Ecole des Beaux-Arts, et la Salomé qui y était, était l'original que Mme. de Cassin

avait bien voulu prêter pour donner plus d'attrait à l'exposition.

6. L'on n'en a pas fait une vente après sa mort par la raison qu'il n'y en avait pas. L'on a fait une vente de ses études.

7. M. Léopold Durangel qui demeurait à Marseille en 1870 et qui avait été son élève, je crois, ou tout au moins un de ses intimes amis, eu a fait une copie qui avait environ 1 m. sur 70 c. que j'ai eu à la maison pendant plusieurs mois; au bout de ce temps je l'ai renvoyée à M. Durangel en lui disant que je ne pouvais rien en faire. Du reste entre nous cette copie était assez mauvaise.

Voilà, Monsieur, tous les renseignements que je peux vous donner, et vous pouvez affirmer en toute assurance qu'il n'y a qu'un seul tableau de „La Salomé“ fait par Regnault qui a été vendu par lui à Brame & Durand-Ruel et qui l'ont revendu à Mme. de Cassin qui l'a encore en sa possession, et qui n'en a jamais fait faire de copies; il a été gravé et photographié. — Voilà tout.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Durand-Ruel.

Paris, Samedi, le 19 Décembre.

Cher Monsieur: J'ai regretté de ne m'être pas trouvé chez moi pour vous donner les renseignements que vous desirez avoir au sujet d'une esquisse de la Salomé de Regnault présentée à M. Voici. J'étais avec Regnault lorsqu'il a commencé ce tableau à Rome; il y a travaillé pendant un mois; puis nous sommes partis pour l'Espagne et le Maroc. Pendant ce voyage le tableau a été acheté par M. Brame. Lorsque nous fûmes installés à Tangier Regnault fit y venir le tableau et le termina à Tangier; quelques jours après le tableau partait pour l'exposition; ce tableau fut acheté par Mme. de Cassin — et je ne crois qu'elle ait permis de faire une esquisse d'après l'original. J'ai donc comme vous le voyez assisté à l'exécution de ce tableau depuis le commencement jusqu'à la fin et je puis vous certifier qu'il n'a été fait par Regnault aucune esquisse, aucun croquis de la Salomé; tout ce que peut paraître est faux. Prévenez M. — et vos confrères, que depuis dix ans ou fait des faux Regnault. Déjà, on est venu m'apporter des toiles qui n'ont jamais été faites par lui — des toiles mêmes signées! Il m'a été impossible de mettre la main sur la personne qui fait au pareil commerce. A vous de faire attention! Déjà on a vendu une esquisse du tableau de Prim, et de l'Exécution. Tout cela est faux — jamais Regnault n'a fait des esquisses pour ces tableaux. Prévenez donc Monsieur et ne le conseillez pas de prendre ces faux Regnault

A bientôt, cher Monsieur, venez fumer la pipe de l'amitié. Votre très humble serviteur

G. Clairin.

Die Schlüsse, welche sich aus diesen Schriftstücken in Betreff der in Berlin ausgestellten „Salomé“ ergeben, mögen sich die Leser der „Zeitschrift“ selbst ziehen.

Richtigkeit sei aber auch noch der nachfolgende

Brief des Herrn Karfunkel, welchen Herr Coof ebenfalls veröffentlicht, und welcher noch dadurch ein absonderliches Interesse gewinnt, daß Schend zuletzt vorgab, seine „Salome“ sei mit der des Herrn Karfunkel identisch, während dieselbe doch bezeichnet ist:

Paris, d. 23. December 1874.

Herrn, New-York: Antwortlich Ihres Werthen vom 4. Dec. c. berichte Ihnen, daß im December 1872 ein mir besunderter Maler in Marseille schrieb, es habe dort Jemand alles im Atelier des verstorbenen Henri Regnault in Rom Bergelundene angekauft, darunter das Bild „Salome“; ob ich dasselbe zur Ansicht haben wollte auf drei Tage. Ich ließ es mir kommen und kaufte es an.

Das Bild macht den Eindruck, als wenn der Meister sich noch kurze Zeit damit beschäftigt wolle, auch sehte, und seht ihm noch, das Monogram.

Das Original, welches in der Pariser Ausstellung im Jahre 1870 zu sehen war, ist um Vieles größer als meines. Dieses ist, ohne Rahmen, 100 Centimeter hoch, und 73 Centimeter breit; der Preis 3000 Thaler Fr. Courant.

Ich hätte das Bild schon oft verkaufen können, nur hielt ich damit auf einen sehr hohen Preis, weil ich die Absicht hatte, damit zu verzeihen. Die überaus stille Zeit hielt mich bis jetzt ruhig zu Hause.

Ihren weiteren gefälligen Mittheilungen entgegengehend, genehmigen Sie herzlichsten Gruß von Ihrem hochachtend ergebener

H. Karfunkel.

Mutter des Kindes 25.

Aus diesem Briefe ist nun deutlich ersichtlich, mit welcher Frechheit Schend seine Behauptungen in die Welt geschickt hat; zugleich fällt darin aber auch die Ueber-einstimmung, im Maße sowohl als im Orte der Herkunft, zwischen dem Berliner Bilde und der (nicht eben guten) Kopie des Herrn Durand-Ruel, resp. Durangel, auf.

Die Kontroverse war soweit getrieben, oder eigentlich schon geschlossen, als zum Ueberflusse auch noch folgender Brief eintraf, den Herr Clarence Coof die Güte hatte mir mitzutheilen, und der mir eben jetzt im Original vorliegt:

Paris, 22 X^{bre} 1874.

Monsieur.

Je vivais à Rome avec Henri Regnault, lorsqu'il a commencé le tableau représentant la Salomé. — J'ai vu exécuter ce tableau depuis le commencement jusqu'à la fin. Je puis donc vous certifier qu'il n'a été fait par Henri Regnault aucune esquisse, aucun croquis — et que tout ce qui peut paraître soit comme esquisse soit comme croquis n'a jamais été fait par Henri Regnault ni même exécuté par ses ordres. D'ailleurs des amis qui vivaient avec nous peuvent comme moi vous certifier que tout ce qui paraîtra dans une vente ayant rapport à la Salomé est complètement faux. Je vous envoie donc aussi leurs témoignages afin qu'il vous soit plus facile de mettre en garde les personnes qui pourraient être trompées.

Je compte sur votre complaisance pour donner con-

naissance de ces témoignages à tous ceux qui ont cette affaire intéressée.

Recevez, Monsieur, mes salutations distinguées.

G. Clairin.

Vu et approuvé.

Em. Jadin.

Vu et approuvé.

E. J. Blanchard.

Grand prix de Rome.

Soweit ist natürlich die Welt Herrn Clarence Coof für die Aufdeckung dieser Schwindelgeschäfte zu großem Danke verpflichtet. Wenn er daraus aber, daß Herr Bruno Meyer eine Kopie sich als eine Wiederholung aufbinden ließ, der „Zeitschrift“ sowohl als Herrn Bruno Meyer einen argen Vorwurf machen will, so werden ihm wohl weniger Leute bestimmen. *) Wäre er selbst nie in die ähnliche Lage kommen! Es kann heut zu Tage nur gar zu leicht Jedem passiren.

S. R. K.

Voston, im Februar 1875.

Ueber einen Kupferstich Aldegrevor's.

Das Studium des klassischen Alterthums wurde durch die Renaissance in Deutschland nicht eingeführt, sondern nur in systematischer Weise reformirt. Durch

*) Zu denjenigen, welche den Vorwurf des Herrn Coof somit finden, — ich meine natürlich den gegen mich, wenn der gegen die Zeitschrift ist zu läppisch, um ihn überhaupt irgendwie zu finden, — gehöre auch ich. Wer nicht zulässig 1869 und 1870 in Paris den Salon gesehen, hatte keine Gelegenheit gehabt, jenes Meister am Kunsthimmel Frankreichs zuverlässig echt kennen zu lernen. Daß mir das Glück, das Original der „Salome“ zu kennen, nicht geblüht, habe ich gesagt. Alle irgend kontrollirbaren Abweichungen des Berliner Bildes von dem Original habe ich konstatiert; Kritiker zu sein, war unter meinen Verhältnissen nicht möglich. Die Mittheilung, das Bild stamme aus Regnault's Nachlasse, war an sich jedenfalls glaubwürdiger und milder überraschend, als die Behauptung der Freunde, er habe immer ohne Studien und Entwürfe drauf los gemalt. — Daß das Berliner und das in America aufgetauchte Bild identisch sind, ist auch mir wahrscheinlich, und es wird mir nicht schwer, über die Uebereinstimmung zwischen Herrn Durand-Ruel und mir bezüglich desselben hinwegzukommen. Es gehört eine bewundernswürdige Naivität dazu, ein solches Urtheil eines Kunstbändlers über eine nicht durch seine Hände gegangene Kopie eines von ihm ge- und verkauften „berühmten“ Bildes ernsthaft zu nehmen. Ich habe übrigens unmittelbar nach dem Berliner Bilde in Wien den „Prim“ und die „Vornichtung“ — beides doch originaliter! — gesehen, und mir sind auch da nicht die leisesten Zweifel an der möglichen Echtheit des ersteren beigegeben. Dasselbe ist entschieden virtuos gemalt, und ich könnte Herrn Durangel nur raten, ein ähnlich tolles Bild, aber etwas größer, selbständig zu malen und sich dann gleich Regnault — begraben zu lassen; so ist sein Ruf bei unsren freundlichen Nachbarn gemacht, und es steht nichts im Wege, die Kontroverse für kein Denkmäl auszuschreiben.

Bruno Meyer.

die Renaissance wurde das niemals erloschene Interesse für die Antike bis zur Begeisterung für dieselbe gesteigert. Während man sich bis dahin auf Vermittler, deren Verdienst für die römische Welt meist ein mangelhaftes war, und auf mit Willkür verfahrende Bearbeiter angewiesen sah, konnte man jetzt direkt aus dem klaren Borne der klassischen Literatur schöpfen. Die epischen Dichter des Mittelalters hatten aus späten Schriftstellern des Alterthums ihre Stoffe entlehnt, dieselben phantastisch nach dem Geschmack ihres Zeitalters ausgeschmückt und so z. B. aus dem trojanischen Kriege einen höfischen Ritterroman gemacht. Ihre Darstellungen übten natürlich einen entscheidenden Einfluß auf die Kunst. Namentlich besaßen sich die Illustratoren ihrer Werke, die Miniaturen, es den prächtigen Schilderungen des antiken Ritterthums von Seiten jener, wenn möglich, noch zuweizuthun, und so unterschieden sich Agamemnon und seine Helden bald nicht mehr von den Rittern des heiligen Gral. Die Götter Griechenlands wurden in mittelalterliche Eisenrüstungen gesteckt, die man aus Courtoisie vergoldete, und die spärlichen Reste römischer Kunst, die sich in rheinischen und süddeutschen Städten an Kirchen und Manern zerstreut vorfanden, wurden meist in seltsamen Mißverhältniß gleichfalls von den Künstlern verwendet. In einem Aufsatz über das Pariser Urtheil in der Kunst des Mittelalters (Kunstchronik 1873, S. 363) habe ich auf diese Behandlung der antiken Sagenstoffe hingewiesen. Doch genügt das Angebotene noch nicht, um gewisse bizarre und selbst groteske Züge zu erklären, mit denen die mittelalterlichen Künstler bis zu Dürer und den Kleinmeistern die Darstellungen antiker Gegenstände ausstatteten. Man hat geglaubt, in gewissen Darstellungen des Merkur, des Hercules, der Centauren u. s. w. einen burlesken Zug erkennen zu müssen, den die Maler absichtlich hineingetragen. Diese Auffassung ist irrig. Ich kann z. B. aus Schriftwerken des Mittelalters genau nachweisen, weshalb Merkur als Greis, weshalb die Centauren in der mittelalterlichen Kunst als Satyrn dargestellt werden. Dem einen lag eine ausgesprochene Absicht, die aus der scholastischen Wissenschaft gestossen, dem andern ein Mißverständnis zu Grunde.

Hierzu kommt noch ein drittes Moment, welches klar beweist, daß das, was wir für Karrikatur und Satire halten, den mittelalterlichen Künstlern bitterer Ernst war. Um nämlich die antiken Götter bei den neuen Christen gründlich zu diskreditiren, ließen sich die glaubenseifrigen Kirchenväter und ihre Nachfolger auf dem Gebiete der Kirchenschriftstellerei herbei, den Göttern des Alterthums alle möglichen Untugenden und Laster anzuhängen. Sie brauchten nicht einmal in allen Fällen ihre Hülfskräfte direkt zu erfinden, sondern nur an die ausführenden Götter- und Heroensagen, an gewisse heid-

nische Religionsgebräuche u. s. w. den Maßstab der christlichen Moral zu legen. Durch das eifrige Studium der Kirchenväter fanden die frommen Verleumdungen im Mittelalter um so eher Eingang, als die antike Literatur selbst nur spärlich bekannt war und die Kirchenschriftsteller sich einer unbeschränkten Autorität erfreuten.

Ein Kupferstich Heinrich Aldegrever's (Bavstich 68) liefert einen interessanten Beitrag zu diesem Verleumdungswerke. Auf der linken Seite treibt der nackte, mit einem Vorbeerkränze geschmückte Curtius sein Pferd zum Sprunge in den Abgrund an. Rechts stehen drei nackte Frauen, von denen zwei Vorbeerkränze in den Händen haben. Zwei andere lauern zwischen ihnen am Boden: die eine raucht ihr Haar, die andere ringt die Hände. Rechts oben liest man auf einer Tafel: *Conporta Romana Historia Ex Tito Livio Assumpta 1532* und das Zeichen des Stetters. Was sollen die nackten Frauen bei dem Opfertode des Curtius? Darauf giebt Thomas Murner in seiner „Genschat zu Straß alle weybliche Mannen 1c.“ Basel 1519. Fol. 18,3 eine Antwort, welche die patriotische That des edlen Römers in einem sehr bedenklichen Lichte erscheinen läßt. Er erzählt:

Es hat zu Rom sich uff gethon
und ging ein großer dunst darben
ein loch was grulam in der stadt,
dareb man großen schrecken hatt
und dag und nacht die götter hatt,
die darumb inen anruert haben,
sy müssen eynen menschen haben,
der in das loch so willig sprengt
und gang und gar sich dym verzenkt.
So ward das loch bestlichen sich.
Erbot sich Marcus Curtius gleich,
wenn man im das zu wolt ion,
das er möcht on entgetzen gon,
wo er wigt ein weyblin schon,
das er möcht thun nach sym gefallen,
so wolt er darnach vor in allen
schidlich in die gruben springen
und endtschafft machen disen ding.
den tuffen hat er sich ergeben
williglich in syem leben,
das er nun möcht ein kleine weyl
gucheyren triben vil.

Es ist nicht anzunehmen, daß Murner diese „Gän-derei“ selbst erfunden hat. Da nun, wie oben bemerkt, in den Schriften der Kirchenväter genug Beispiele für solche Verunglimpfungen zu finden sind, so wird man nicht irren, wenn man auch die Herabsetzung antiker Heldenthaten auf die Rechnung der Kirchenväter setzt. Bei der umfangreichen Literatur ist es mir bis jetzt noch nicht gelungen, die Quelle aufzufinden, aus welcher Thomas Murner seine bemerkenswerthe Notiz entlehnte.

Adolf Rosenberg.

Kunsliteratur.

* „*Nouveaux mélanges d'archéologie*“ Unter diesem Titel giebt P. Ch. Cahier (eben bei Firmin Didot in Paris) einen neuen (höfsten) Band seines bekannten Sammelwerkes für mittelalterlichen Archäologie heraus. Derselbe enthält vorzugsweise Gegenstände der dekorativen Kunst, besonders der Innendekoration von Kirchen, Mosaikmalerei, Glasmalerei, Leuchter n. l. w., sowie auch einen Abschnitt über die geistliche Tracht. Behandlung und Ausstattung stimmen im Wesentlichen mit den früheren Bänden überein.

* Das Prachtwerk über die f. Residenz in München von G. H. Seidel (Leipzig, C. A. Seemann) ist jetzt bis zur dritten Foliierung vorgeritten. Dasselbe enthält einige der nach Oegenhaud mit künstlerischer Wiedergabe schönsten Blätter der Publikation; zwei Folieln von G. Obermayer und eine Cyrenelitographie von Windmann und + Ehme in Berlin, welche sich den vorzüglichsten dortigen Aufnahmen an die Seite stellen. Ein wirkliches Prachtstück an Stilreue und materialischer Wirkung ist insbesondere das letzte Blatt, welches die Kaminwand im Schlafkabinett der reichen Zimmer darstellt.

Nekrolog.

P. Koerle f. Die Augsb. Allg. Zeitg. berichtet aus München: „Der in der Nacht vom 22. auf 23. April in München verlebende Generalmajor P. Koerle, einer der tüchtigsten Künstler seines Faches, war am 21. Okt. 1823 in München geboren, erhielt an Welfe- und Latinskule den üblichen Vorkenntnissen, wendete sich aber schon in seinem 15. Lebensjahr der Kunst zu, indem er, und zwar gegen den Willen seines Vaters, eine Privatzeichenschule besuchte, aus welcher er zu Anfang der 40er Jahre an die damals unter der Leitung von Gerding lebende Kunstakademie übertrat, wo er bald rasche, seinem Talent entsprechende Fortschritte machte. Dann ein Schüler des bekannten Porträtmalers Penzabach, der er sich durch Erfassen der Charaktere rühmlich hervor, und lebte hierauf ein paar Jahre lang als Porträtmaler in Wien, sich durch eifriges Studium in den dortigen Sammlungen weiterbildend. Ueber Dresden nach München zurückgekehrt, widmete er sich von 1848 an der Generalmalerei. Nach längerem Schwanken fand er endlich den Weg, auf dem er zu glänzenden Erfolgen gelangte, indem er Kopienbilder aus der Zeit Ludwig's XV. malte: sein empfundene Schilderungen aus dem Leben der vornehmen Welt jener Lage, reiche prächtige Interieurs mit Figuren voll innerer Wahrheit. In der Darstellung sarter Feinangestalten in anmuthigen Situationen wurde Koerle von wenigen erreicht, kaum von Einem übertroffen. Er hatte sich in den Heiß jener Ärgernisse und schwierigen Zeit vollkommen eingelebt und charakterisierte sie mit feinstem Gefühl für das Schöne und ausgleichendem Schönheitsfinn. Seine zahlreichen Bilder sind weit verbreitet und überall hochgeschätzt. Sein Tod trat unerwartet ein, ihm gingen nur einige Stunden Innwohnens voraus.“

Kunstgeschichtliches.

In Pompeji hat man kürzlich ein Gemälde entdeckt, welches man für das bedeutendste hält, das man bis jetzt an das Tageslicht gebracht hat. Dasselbe stellt Vulkan nach der Schilderung Virgil's dar. Der Dichter ist dabei. Der gute Zustand, in welchem sich die Farben erhalten haben, läßt hoffen, daß dieses Gemälde in das Museum geschafft werden kann.

Kunstvereine.

W. Verein für Kunst des Mittelalters in Berlin. In der April-Sitzung sprach Dr. Dobm über den Einfluß der französischen Renaissance im 16. Jahrhundert auf die Bauweise in den sächsischen Provinzen; der Redner fand diese Auffassung bereits in der Anlage des Grundrisses, indem an Stelle des gotischen Oebelsbaues das Langhaus mit einem Portal in der Mitte und mit Erker an den Enden, die reich mit Skulpturen bedeckt sind, getreten ist. Ein zweites cha-

rakteristisches Zeichen dieser von Frankreich beeinflussten Renaissance-Bauweise ist der Wendelschein in der Mitte der Hofseite, der stets mit dem ersten Stockwerk beginnt. Als Beispiele wurden Torgau und das Berliner Schloß angeführt, das letztere in einer Kopie nach dem Aquarell des Malers Striebeck (17. Jahrh.) vorgelegt. Chronologisch folgen sich folgende Bauten der erwähnten Richtung: 1530 das Georgensthor zu Dresden, 1532 das Torgauer Schloß, 1531, 1532 das Dessauer, 1538 das Berliner, 1549 das Altenburger Schloß und 1575 das Fürstenthum in Leipzig. Von den Baumeistern dieser Bauwerke sind uns nur drei Namen erhalten geblieben: Kaspar Heß in Berlin, † 1571; Konrad Reßb in Torgau, † 1540; und Hans Dehn von Kottbuser in Dresden. — Prof. Weiß besprach dann die Bemalung der Höfen der Häuser im Mittelalter und legte die von Braun photographisch reproducirten Entwürfe Holbein's d. J. zu den bekannteren (bereits zerstückten) Malereien am Hause „zum Tann“ in Bielefeld vor. Die Original-Zeichnungen demobit bekanntlich Bielefeld; sie stellen einen Baugentzug vor. Die linke Hälfte dieses Hauses befindet sich, gleichfalls als Holbein's Originalarbeit, im Berliner Museum. Ein Vergleich derselben mit der Braun'schen Photographie war sehr interessant, denn wir haben hier keine bloße Wiederholung, sondern eine durchdrachte Variation desselben Gegenstandes. Auch enthält die Berliner Zeichnung nicht allein den Baugentzug, sondern die ganze Fassade. Sie ist mit derbeschriftet und mit Aquarellfarben in Bläulung gezeichnet. Das Wasserzeichen des Papiers stellt einen schreitenden Bär vor, wie er auf Schmeizer Papieren des 16. Jahrhunderts vorkommt. Ebenfalls ist die Zeichnung eine Partie des Berliner Kabinetes. — Dr. Fischer theilte dann eine vom Verein für die Geschichte Berlins veranstaltete Publikation des alten Lebtentanzes in der Marienkirche zu Berlin mit. —

Vermischte Nachrichten.

Wiener Preismedaillen. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens hat unter Zustimmung ihres Protectors, des Herrn Erzbischofs Karl Ludwig, die von demselben gestiftete goldene Preismedaille folgenden Worten zuerkannt: Nr. 17 „Siehe am Hofe der Mediceer“ von Hans Walar in Wien; Nr. 201: Büste der Selbstaufopfernden Franziska Welter von Viktor Lignier in Wien, Nr. 25: Porträt des Baron Euphart von Franz Penzabach in München. In der Motivierung dieses Urtheils der Jury heißt es: „Unter den ausgezeichneten Werken ausländischer Künstler nimmt das Porträt des Baron Euphart durch seine lebendige Charakteristik, die wahrhaft künstlerische Auffassung und Darstellung in Form und Farbe einen so hervorragenden Rang ein, daß die Jury alle Stimmen auf dieses Werk Lenzabach's vereinigte. Eine schwieriger Aufgabe war es, unter den vielen hervorragenden Leistungen waterländischer Künstler eine Entscheidung zu treffen. Indem die Jury sich für das Bild „Siehe am Hofe der Mediceer“ von Hans Walar und die Büste des Franziska Welter von Viktor Lignier entschied, will sie die im ersten Werke in so hohem Grade aufretende Begabung, das reiche Leben der Farbe in sein empfundene Darstellungen zur Erscheinung zu bringen, in letzterem die bei aller Lebensfrische und Treue doch maß- und stilvolle Auffassung und Wiedergabe geistig betonter Formen auszeichnend anerkennen.“ (Vergl. Kunst-Chronik, Nr. 30, Sp. 467.)

Aus dem Haag erhalten wir folgende interessante Mittheilung: Den Besuchern der Galerie des Haag, welche diese in einem Vierteljahr wieder hierher kommen, steht eine große Ueberraschung bevor. Der jetzige, seit Kurzem erst ernannte Direktor der Sammlung hat auf dem Speicher des Museums 107 alte Bilder entdeckt, welche seit etwa 1817 darstellerweise deponirt waren, ohne daß Jemand etwas davon wußte. Darunter befinden sich ein Frauenkopf von Tizian, Gemälde von Stoop, zwanzig Porträts von Ravenstein, ferner sind die Namen Cornelis v. Haartlem, Martin Heemeler, Douthorst u. A. vertreten. Das Kuriositätenkabinet im Parterregehoß des Gebäudes der Galerie wird translocirt und dafelbst sollen diese Bilder aufgestellt werden. Sobald es möglich ist, werden wir weitere Mittheilungen über dieselben bringen.

2. Erlangen. Am 5. Mai wurde hier unter den entsprechenden Feierlichkeiten das Denkmal des als Arzt, Gelehrter

und Menschenfreund besonders in den fränkischen Provinzen bekannten Universitäts-Professors Dr. Herz erfüllt. Die Figur ist ein Meisterwerk des Wiener Bildhauers Zumbusch und überrascht durch ihre Einfachheit. Ohne den schmerzhaften untermeidlichen Mantel und ohne irgend eine symbolische Anbat stellt sie — überlebensgroß in voller moderner Kleidung — mit leicht gekrümmtem Kopfe und über dem Leibe zusammengelagerten Händen auf einen schön gegliederten Sockel aus Zement (eine höchst preiswürdige Arbeit aus der berühmten Adersmann'schen Werkstatt in Weichenbach). Diese Einfachheit zwang den Künstler, Alles, was das Denkmahl sagen soll, in dem Ausdruck des Kopfes und in der Haltung des Körpers zu konzentrieren, und diese ist ihm so vortrefflich gelungen, daß eben ein ganzer Mann vor uns steht, und schon der erste Anblick zeigt, wer er war, und warum er geehrt wird. Zumbusch hat hiermit von Neuem den Beweis geliefert, daß bei wahrer künstlerischer Beschäftigung auch mit wenigen äußerlichen Mitteln Großes erreicht werden kann; er hat uns in seiner Herstatue ein Muster aufgestellt, wie man dem Volke die ihm theuren Männer vorzeigen soll. — Der Guß und die Gießerarbeit aus der Leuz'schen Gießhütte in Nürnberg sind vollständig gelungen.

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kunstauktionen. Am 14. April gelangte durch das Antiquar-Institut von R. Veale in Berlin eine Berliner Privat Sammlung von Antiquitäten zur Versteigerung, welche befand durch ihren Reichthum an schönen Eisenbeschmitten und Silbergeräth Aufsehen erregte. Die erzielten Preise rechtserglichen dieselbe denn auch vollkommen; so kamen gleich die ersten vier Nummern des Katalogs, getriebene silberne Humpen mit figürlicher und ornamentaler Verzierung, auf 633 M., 603 M., 414 M. und 444 M., ein kleiner Wagen in Schiffsform mit voller Taffelgale, Kanonen etc., zum Theil verguldet, auf 441 M. Das hübsche „Willkommen“ mit 38 silbernen Schenkstücken, getrieben durch einen Knappen mit Fahne und Schild, auf dem die Jahreszahl 1689, wurde zu 750 M., eine Amalgame zu Pferde, mit Seitenstück, einem beschnittenen Ritter, beides mit Steinen besetzt, zu 1065 und 1050 M. erstanden. Einen besonderen historischen Werth repräsentirte ein schön getriebener Deckel mit historischem und mythologischen Darstellungen; er trug als Datum „1649 le 29 Aout“ und am Rande „sans pain, sans vin l'amour n'est rien“, darnach eine Dedication Ludwig's XIV. an Marquis „en reconnaissance au service rendu“; der Kaufpreis belief sich auf 900 M. — Unter den Eisenbeschmitten erwarben wir einen prächtigen Humpen mit der Darstellung einer verhängnisvoll ausgeführten Feinmajag; einige Theile, wie Deckel, Deckel u. t. w. waren in Silber getrieben und verguldet; er wurde zu 993 M. angekauft; zwei andere ebenfalls mit figürlicher Schmelze, Bacchus und Ritterfahrt, zu 606 und 315 M. Zuletzt mögen noch wenigstens drei hübsche Eisenbeschmitten von Menschen aus dem Kloster St. Germain Erwähnung finden; es waren Karzistaturen nach als solche viel bewundert. Sie erzielten 799 M. — Die am 27. April stattgehabte Versteigerung von Gemälden und Aquarellen, worunter 100 Originale Ed. Hildebrandt's, erzielte bei letzteren nachstehende Preise: „Gletscher auf der Wenger Alp“ (1853), 101 M., „Felsen, Pfad und Staufenansicht in Funchal“ Madeira 1849, 170 M., „Seestrand mit schwebendem englischen Postkoffel „Provele“ bei Santa Croce“, 1849, 131 M., „Ansicht von Nazareth“, 1852, 160 M., „Alpengebirg“, 1853, 251 M., „Ein Bild auf Stettin vom Dumig ane“, 1858, 167 M., „Der Strand bei Dover zur Ebbezeit“, 1859, 141 M. Diezu Aquarellen Hildebrandt's schloßen sich kleine Oelgemälde mit folgenden Preisen an: „Kampfschiff bei Sonnenuntergang“, Brasilien 1845, 700 M., „Meeresbucht mit Ritter als Staffage“, Brasilien 1851, 1700 M., „Am Meer belagertes Festungswerk bei Funchal“, 1849, 240 M., „Grenzbild“, 1842, 102 M., „Straßenpartie mit Pfahlwerk“, 1839, 263 M., „Marine“, 1843, 266 M., „Zwanziger Meeresstrand“, 1850, 125 M., „Drei Fischerboote zur Ebbezeit“, 1853, 100 M. — Außerdem gingen noch zu bedeutenden Preisen nach die Gemälde von Bogner, „Strand“, 380 M., „Gemeinschaftsfeier“, 370 M., und von G. Richter, „Ein Ruder im roten Gewand“, 390 M.

J. P. R. Die Fresken der Casa Bartholdy veräußert. Die neuer deutsche Malerei monumentalen Stils nahm be-

kanntlich ihren Ausgangspunkt in Rom. Die Fresken, welche die Begründer derselben dort in der Casa Bartholdy ausführten, werden unter allen Umständen, so sehr sich auch Zeit und Geschmack ändern mögen, sich eine unvergängliche Bedeutung bewahren. Dem Verbleibe solcher Werke scheint es freilich wenig auszusprechen, daß dieselben gegenwärtig die Aufschwulung einer an Fremde vermieteten Wohnung bilden und eben damit ihre Erhaltung allen möglichen Eventualitäten preisgegeben ist. Es muß da naturgemäß in jedem Freunde der deutschen Kunst der Wunsch reg werden, diese Monumente, auf welche ja unsere Nation allen Grund hat, stolz zu sein, wenn nicht als Eigenthum der Nation, so doch jedenfalls unter bestem Schutze zu wissen, als es gegenwärtig der Fall ist. Ihre Ueberführung nach Deutschland würde vierzig Jahre lang den geeigneten Weg sein. Der Besitzer der acht großen, die Geschichte Joseph's zum Gegenstand habenden Fresken erklärte sich wegen Umbau des Hauses gewillt, dieselben für den Preis von 100,000 Franken zu verkaufen. Die von Cornelius, Döberck und Schadow angeführten Bilder sind noch völlig unverfälscht, nur das Bild von St. Joseph und Weidbaur's Weib, welches früher einmal von der Wand abgenommen wurde, weist eine geringe Beschädigung auf.

Auktion Fortuna. Die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Mariano Fortuna's hat in ihren Resultaten alle Erwartungen übertraffen. 72 zum größten Theil nicht einmal ausgeführt oder ganz unvollständige Gemälde wurden am ersten Tage mit 337,110 Fr. bezogen. Das Hauptstück war „Die Kiste von Pericci“, eine auf Holz gemalte Skizze von 1 Meter 30 Ctm. Breite und 70 Ctm. Höhe, welche für 49,500 Fr. in das Eigenthum des Herrn Steinhart aus New-York überging. Derselbe Liebhaber erkaufte den „Alerandros Hof der Alambra“ für 24,000 Fr., Herr Goupil den „Alerandros Hof der Alambra“ für 27,000 Fr., Herr Debbin den „Auszug der Poesie von Madrid“ für 20,000 Fr., Herr Errazu das „Begräbniß am Festungs-Dienstag in Granada“ für 18,000 und den „Garten Fortuna's“ in derselben Stadt für 9500 Fr., Herr Alexander Damas den „Festungsweg der Alambra“ für 7550 Fr. u. s. w. Zuletzt wurde unter allgemeiner Theilnahme ein ganz kleines Bildchen von sechs Centimetern Höhe und drei Centimetern Breite, die Stizze eines Edelmanns aus der Zeit Karl V. in der Verlaufsliste gestellt: in wenigen Minuten hatte dieses Miniaturstück den Preis von 4100 Fr. erreicht. So weit hat es bisher selbst Meißlonier noch nicht gebracht, und nur bei der Auktion des Künstlers Henri Regnaud's ließ sich die durch Charvatiönne noch besonders angepönbte Kunstliebhaberei zu ähnlichen Ausschreitungen verleit. Der zweite Tag der Versteigerung ergab für 60 Bilder und Studien die nicht minder erhebliche Summe von 228,205 Fr. Es erzielten insbesondere „Arabische Fantasia in Langer“ 11,300, „Sittane, auf seinen Fels gebirg“, 13,400, „Arabischer Scherenschnittler“ 8550, „Kinder in einem japanischen Salon spielen“, 30,500, „Maria Luisa mit ihre beiden Kinder“ (eine einfache Kopie nach Goya) 10,000, Portrait Dagen's 5000 Fr. Das Gesamtresultat belief sich auf 500,354 Fr.

Zeitschriften.

The Academy. No. 157.

Notes of a tour in the Cyclades and Crete, von H. F. Tozer. V. — The royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. — The salon of 1875, von Th. Burty. — Mr. Stevens. — Art sales.

L'Art. No. 19.

M. Bizet et „Carmen“, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von P. Lerol. (Forts.) — London seasons. — 1 Kunstblätter.

The Art-Journal, Mai.

Studies and sketches by E. Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — Florence as it was and as it is, von J. H. Atkinson. — The stately homes of England: Trentham, Staffordshire; von G. Hall und L. J. J. Witt. (Mit Abbild.) — The Westminster frescoes, von T. Pigott. — Art under the seas, von L. J. J. Witt. (Forts. Mit Abbild.) — Metalwork among the Hindus, von A. Hunter. (Forts. Mit Abbild.) — Drei Kunstblätter.

Kunst und Gewerbe. No. 20.

Provincial-Museen für Gegenstände des Alterthums und der Kunstgewerbe, von A. v. Cöhausen. — Ein Geschenk bei den Fürsten Bismarck, von F. Fischbach.

Anferate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von **Adolf Rosenberg.** Mit 25 Holzschnittillustrationen. 1875. gr. 8. broch. 6 Mark.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Malerei. Von Dr. **Ad. Görting.** 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 Mark; eleg. geb. 10 Mark 50 Pf.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof. **Dr. C. von Lütow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mark 75 Pf.; geb. mit Goldschu. 9 Mark.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 4 Mark 50 Pf.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Claus** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 7 Mark 20 Pf.; eleg. geb. 8 Mark 25 Pf.

Kölner Kunst-Auctionen.

1) Ausgewählte Sammlung von Kunstsachen und Antiquitäten mit besonderer Rücksicht auf das Kunstgewerbe angelegt, welche nebst den nachgelass. Kunstsammlungen der Herren **Baudri in Cöln, Justizrath Sandberger in Weilburg** etc. (593 Nummern), am 8. bis 10. Juni versteigert wird.
2) Gemälde-Sammlungen der verstorbenen Herren **Baudri in Cöln, Präsident Dr. Bessel in Cleve, Carl u. Friedr. Sandberger in Weilburg**, sowie der Herren **Gericke in Mülheim** etc. Vorzügliche Bilder alter und neuer Meister. 351 Nummern. Versteigerung am 14. bis 16. Juni. — Kataloge sind zu haben. (65)

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Cöln.

Soeben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Erste Serie (5 Hefte).

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

von **A. W. Cordes** und **E. Giesenberg.**

1. und 2. Heft. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8–9 Hefte.

Leipzig, im März 1875.

E. A. Seemann.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum

Genuss der Kunstwerke
ITALIENS

VON

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

VON
Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8°. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **Quandtstund & Pries** in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. C. D. Köhler
(Wien, Oberbrunnengasse
25) od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 3).
zu richten.

28. Mai

Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gespartene Petitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Karl Schnaase's — Der neue Katalog der Sacramentalen Sammlung. — Kunstausstellungen in Stuttgart und Basel. — Bayerisches Nationalmuseum. — Die Schreybener Gemälsammlung. — Münchener Künstlerhaus. — Das Museum Stannitz. — Zeitgeschehen. — Katalog. — Berichtigung. — Inserate.

Karl Schnaase †.

Wiederum haben wir einen großen, tief schmerzlichen Verlust zu verzeichnen! Aus Wiesbaden trifft die Nachricht ein, daß Karl Schnaase, der letzte und bedeutendste unter den Begründern der mittelalterlichen und modernen Kunstgeschichte, dort am 20. d. M. am Nervenschlage gestorben ist. Allerdings konnte die Trauerkunde für uns nicht überraschend sein; die letzten Nachrichten, die wir von dem verehrten Meister empfangen, — in einem Briefe vom 8. d. M., den er diktiert und mit zitternder Hand nur unterschrieben hatte — erweckten uns Besorgnisse, die sich nur allzu bald rechtfertigen sollten. Den Vorschlag einer kleinen literarischen Arbeit ablehnend, schrieb er: „Meine Gesundheit ist zu schwach, als daß ich auch nur die geringste Verpflichtung dieser Art übernehmen könnte. Schon der Gedanke regt mich auf. Die Zeit des Arbeitens ist für mich vorüber, und ich muß die wenigen Kräfte, die ich noch habe, für die Redaction meines älteren, schon vorhandenen Manuscriptes versparen.“ Und doch, wer hätte nicht gern der Hoffnung Raum gegeben, daß dieser starke Geist, der über den seit Jahren kränkenden, zarten Körper so lange zu herrschen gelernt und das große Wert seines Lebens uns eben in verjüngter Frische vorgeführt hatte, auch dies Mal obliegen werde — es sollte nicht sein! Wir müssen uns auch an diese Lücke gewöhnen, die ja weit mehr bedeutet als das Ende eines einzelnen Gelehrtenlebens, als der Abschluß theurer geistiger Beziehungen, die eine Epoche bezeichnen im Gesamtleben unserer Kunst und Kunstwissenschaft.

Doch zur Erörterung dieser in's Weite führenden

Gedanken ist hier nicht der Ort. Sie werden in einer größeren biographischen Darstellung ihren Platz finden, welche der dazu berufenste unter den Schülern und Freunden des Verewigten uns zugesagt hat. Wir fügen hier vorläufig nur die wichtigsten Daten aus dem Lebensgange Schnaase's ein.

Dr. Karl Schnaase, Geh. Obergerichtsathlet a. D., war am 7. September 1795 zu Danzig geboren. Wohl mag der Charakter der altertümlichen Stadt schon früh seinen Sinn für den Hauptgegenstand seiner späteren Studien erschlossen haben. Während seiner akademischen Jahre in Heidelberg und Berlin wandte er sich jedoch fast ausschließlich der Rechtswissenschaft und Philosophie zu und war dann 1819—25 zu Königsberg in verschiedenen Stellungen thätig; erst eine Reise nach Italien wurde für seinen inneren Beruf als Kunsthistoriker entscheidend, obwohl er auch fortan der erwähnten juristischen Laufbahn treu blieb. 1826 wurde er Professor in Königsberg, 1829 Rath beim Oberlandesgerichte zu Marienwerder, später Procurator am Landgerichte zu Düsseldorf. Hier, im Verkehr mit Zimmermann und Wendelsöhn, angeregt durch das neu erblühende Kunstleben, gelangten die seit Jahren gehegten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Pläne zur Reife. 1834 erschienen die „Niederländischen Briefe“ als Frucht einer Reise nach den benachbarten Belgien und Holland; 1843—64 folgte die erste Ausgabe der „Geschichte der bildenden Künste.“ Inzwischen war Schnaase 1848 als Obergerichtsathlet nach Berlin berufen und bekleidete diese Stelle neun Jahre. 1857 nahm er seinen Abschied, um ganz der Vollenendung des großen kunstgeschichtlichen Werkes und der Herstellung seiner stark erschütterten

Gesundheit leben zu können. Nach verschiedenen kürzeren Reisen in Italien lebte er 1865—66 in Rom und siedelte 1867 nach Wiesbaden über, wo er seitdem fast ununterbrochen sich aufhielt. Abgesehen von der Besetzung seines Hauptwerkes, dessen zweite Auflage (1866—75) bis zur 1. Hälfte des 7. Bandes getrieben ist, war Schnaase in zahlreichen wissenschaftlichen Journalen unablässig thätig. Mit seinen Freunden Grün-eisen, Schnorr und Pfannschmidt gab er seit 1855 das „Christliche Kunstblatt“, ein speziell für das Kunstberufsmäßig protestantischer Gemeinden berechnetes Journal, heraus. Das „Deutsche Kunstblatt“, die „Mittheilungen der I. I. Centralcommission“, die „Recensionen“ und endlich unsere Zeitschrift verdanken seiner geistvollen Feder eine Reihe ihrer getragenen Aufsätze. Von seinen übrigen kleineren Arbeiten sei hier nur noch der schöne Aufsatz über die Kirche zu Ramersdorf in G. Künkel's Jahrbuch „Vom Rhein“ (1847) als eine wahre Perle kunstgeschichtlicher Darstellung hervorgehoben.

Wenn wir eine Anekdote in Schnaase's oben citirtem Briefe richtig deuten, so liegt sein Manuscript zum 5. Bande der Kunstgeschichte (der Darstellung der Renaissance) bis auf die Schlussredaction vollendet vor. Möge sich diese Vermuthung bewahrheiten und eine befreundete Hand uns bald mit diesem kostbaren Vermächtnisse des Meisters beschenken! C. v. L.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.*)

Im Journal des Beaux-Arts vom 15. April ist Folgendes zu lesen: „Man wird sich vielleicht entsinnen, daß wir bei der Ausstellung der Sammlung Suermondt in Brüssel mit unserem Lobe sehr zurückhaltend waren und keinen Aufsatz über das unserer Meinung zufolge außerordentlich überschätzte Ganze gebracht haben. Und was hat sich nun ereignet! Einer unserer Mitarbeiter, Herr Meyer**) und Herr Bode, von der Preussischen Regierung, welche die Sammlung kürzlich erworben, mit einer Prüfung derselben beauftragt, haben sehr viele Benennungen derselben geändert.“ — Hier folgen die Beispiele. — „Nun, etwa dreißig Meisterwerke haben ihre früheren Namen eingebüßt, und diese Arbeit ist noch nicht beendet.“ — Dieser hämischen Stelle scheint der kurze thatsächliche Bericht in Nr. 24 der Kunst-

*) Königl. Museen. Verzeichniß der ausgestellten Gemälde und Handzeichnungen aus den im Jahre 1874 erworbenen Sammlungen des Herrn Barthold Suermondt. Von Dr. Julius Meyer, Director, und Dr. Wilhelm Bode, Directorialassistent der Königl. Gemäldegalerie. Zweite verbesserte Auflage. Berlin 1875. 8.

**) Wohl eine Verwechslung von Julius Meyer mit Bruno Meyer.

Chronik zu Grunde zu liegen, den Herr Siret nicht völlig verstanden hat und nun in einer Weise excerpirt, als ob Berlin sich nach seinem Anlauf entschlüßet finde, und unter großen Namen unwürdige Bilder angekauft seien.

Aber es läßt sich nicht leugnen, daß der Auslöß zu solchen Bemerkungen von Berlin selbst gegeben worden ist durch die vielfach zu weit getriebene Kritik, welche Director Julius Meyer und Dr. Wilhelm Bode in dem neuen Kataloge der Suermondt-Sammlung haben walten lassen. Der Galeriedirector alten Schlages, etwa irgend ein Künstler, der eine solche Stelle als Einreue inne hat, sieht jeden Zweifel an den bestehenden Benennungen der Bilder als Verrath und boshaften Angriff an und betrachtet die wissenschaftliche Prüfung der Kunstwerke als Vermessenheit und Frevel. Dieser Auffassung setzen J. Meyer und Bode das umgekehrte Verfahren entgegen; als Objekte der wissenschaftlichen Kritik werden die einzelnen Kunstwerke behandelt. Sie sehen als ihre Aufgabe an, gerade die Sammlung, der sie selbst vorstehen, auf das schärfste und nachsichtloseste zu prüfen. Im Großen und Ganzen ist dies ein Vorgehen, das volle Anerkennung verdient, im Einzelnen aber ist, unserer Ansicht nach, durch zu großen Eifer vielfach über das Ziel hinausgeschossen worden. Bei dem Uebergange einer solchen Sammlung aus einer Hand in die andere, bei der Mühseligkeit, jedes einzelne Stück derselben genau zu untersuchen, bei der Möglichkeit, dies in voller Bequemlichkeit zu thun, können neue Resultate sich leicht ergeben. Da findet sich z. B., daß ein bestimmtes Monogramm aus P. N., nicht aus P. M., zusammengesetzt ist; Pieter Nolpe, nicht Pieter Nolyn, ist der Meister der kleinen Landschaft, die es trägt, Einer übrigens so gut wie der Andere aus der Schule van Goyen's. Da erweist sich bei Untersuchung mit chemischen Mitteln eine Bezeichnung des van der Helt als gefälscht, und die Frage, ob nun nicht an der Benennung überhaupt zu zweifeln sei, liegt nahe. Die Verfasser glauben hier die Hand von Jan van Wydersloot zu erkennen, dessen Spuren Bode schon früher nachgegangen; sein Urtheil verdient Beachtung, obwohl wir ihm hier nicht mit eigenem Wissen zu folgen im Stande sind. Aber in andern Fällen sind die Zweifel, wie wir meinen, nicht berechtigt. So bei dem kleinen Bilde des Prinzen Thomas von Carignan von van Dyck, das ebenso geistvoll und lebendig wie meisterhaft ist. „Von P. Pentius in derselben Größe gestochen, für welchen Stich dies Bild gemalt sein könnte.“ Ganz richtig; aber spricht das auch im mindesten gegen van Dyck's Urheberchaft? Wissen wir nicht, daß er häufig derartige Vorbilder für die Stecher malte?

Ein noch einschneidender Mißgriff ist es, dem Fran's Hals das „lustige Kleblatt“ abzustreiten und in diesem

eine Kopie von Dietz Hals zu sehen, und zwar weil ein anderes Exemplar mit einigen Veränderungen existirt, das des Frans Hals Monogramm und die Jahrzahl 1616 trägt. Bei Frans Hals könnte nun zunächst die Existenz von zwei eigenhändigen Exemplaren derselben Komposition nicht befremden; in der Erfindung liegt seine geringste Stärke, er wiederholt sich häufig in feinen Motiven. Von beiden Bildern liegen mir eben Hierlants'sche Photographien vor. Diesen zufolge sind die Köpfe der beiden vorderen Figuren, die miteinander schälern, auf dem Suermont'schen Bilde ungleich geistvoller, lebendiger, augenblicklicher; vor allem der Kopf des Mädchens, der nur bei diesem Exemplar vom Geiste des Frans Hals inspirirt, auf dem andern Exemplar aber lahm ist. Ebenso springt hier die schwache Behandlung ihres Kragens, ihres Unterleibes im Gegenstze zu der meisterhaften, glänzenden, in stofflicher Wahrheit unübertrefflichen Ausführung derselben Partien im Suermont'schen Bilde in die Augen; in letzterem ist alles unmittelbar nach der Natur gemalt. Auf dem Suermont'schen Bilde ist die dritte Figur eine ganz von vorn gesehene, schelmisch lachende Dirne, die den Kranz mit Wärsen über das Haupt des Mannes hält. Auf dem andern Exemplar ist ein led lachender Knabe, den Kopf gegen die linke Schulter gefenkt, an ihre Stelle getreten. Man empfindet sofort, daß dieses Motiv das spätere ist, hervorgegangen aus dem Streben, dem Ganzen noch mehr Bewegtheit, den Linien lebendigeren Fluß zu geben; das Umgekehrte aber kann man sich nicht denken. Die Verfasser des Katalogs finden die Behandlung des andern Exemplars „vrit und fram!“, in dem Suermont'schen „eine etwas zahlreichere, nicht ganz so gelente Hand, bei feinerer Ausführung, während die Färbung eine gewisse Härte hat.“ Ich habe das andere Exemplar nicht gesehen, aber mir liegt der Brief eines der feinsten lebenden Kenner der niederländischen Schule, des Herrn Sano in Paris vor, der es im Jahre 1868 bei Colnaghi gesehen und es nur für eine Nachahmung halten mochte; 3500 Frans — ein für Frans Hals sehr mäßiger Preis — wurden verlangt; selbst das schien Herrn Sano zu theuer. Herr Suermont wurde auch dieses Exemplar einmal vom Kunsthändler Hollander in Brüssel sehr billig angeboten, er lehnte aber den Kauf ab. Es treibt sich, unseres Wissens, noch immer im Kunsthandel herum, ohne eine bleibende Stätte zu finden. Herr Suermont veranstaltete im Oktober 1873 einen kleinen Kongreß von Kunstgelehrten und Künstlern in Harlem, um sein Bild mit den dortigen Frans Hals unmittelbar vergleichen zu lassen; Alle waren der Meinung, daß es unzweifelhaft sein Wert sei.“ Es stimmt

*) Les soussignés réunis dans le Musée à Haarlem ont comparé aux œuvres de Frans Hals qui s'y trouvent deux toiles appartenant à Mr. B. Suermont, savoir le

in jeder Beziehung, namentlich auch in der Farbe, mit dem Harlemter Schützenmahle von 1616 überein. Wenn im Kataloge Dietz Hals als Urheber genannt wird, so ist das eigentlich nur gerathen. Wo sind die Arbeiten dieses Künstlers, die hierfür einen Anhalt gewähren könnten? In Genrebildern mit kleinen Figuren tritt er uns nachweisbar entgegen. Von zwei fast lebensgroßen Brustbildern junger heiterer Dirnen im Amalienstift zu Dessau sagt W. Bode: „Doch beweisen sie, daß dieselbe Technik, die im kleinen Maßstabe so lebendig und geistreich ist, im großen leer und geistlos wirkt.“ Kann man Aehnliches wohl bei dem Suermont'schen Bilde sagen? Wenn auch W. Bode den Frans Hals zum Gegenstande seiner speziellen Studien gemacht hat, so würden doch, wenn es auf Autoritäten ankommt, die Stimmen von Bürger, der im Jahre 1869 über dies Bild sprach, und die von Vosmaer, der es eben erst seinem Werke über den Meister in der Radirung von Unger einverleibt hat, in dieser Frage für uns noch schwerer in das Gewicht fallen.

Ebenso verhält es sich bei Rembrandt, dem der Katalog von fünf Bildern, die ihm früher beigegeben wurden, nur eins läßt. Der Hieronymus in der Grotte, durch die Radirung Bliet's bekannt, ist eine Jugendarbeit und zeigt manche Schwächen, aber es ist übereilt, ihn für eine Kopie nach einem verschollenen Original Rembrandt's aus dieser Zeit zu erklären; die Pentimenti des Bildes, die auch die Verfasser des Katalogs zugeben, sprechen deutlich genug, man darf nicht so leicht über

jeune joueur de flûte au bonnet à plume bleue et le trio joyeux.

Ces deux toiles, qu'on a pu examiner dans une forte lumière ont été mises à côté des tableaux de Hals et notamment de celui des arquebusiers de 1616 et des deux de l'année 1627.

Il a été constaté par eux de la manière la plus évidente que les deux tableaux de la collection Suermont ne sont pas seulement de la main de F. Hals, et de très-belle qualité, mais encore très-caractéristiques dans son oeuvre.

Ils sont d'une conservation parfaite, la facture, la touche, la couleur, l'esprit de ces œuvres sont identiquement semblables à ceux de ces tableaux de F. Hals.

Ils n'hésitent donc pas à déclarer qu'ils sont d'avis que l'authenticité de ces deux toiles de la galerie Suermont ne peut être contestée. Le trio est une peinture qui appartient au style du maître vers 1615 ou 1616; le jeune

joueur de flûte, signé du monogramme doit être rangé à l'année 1627.

Fait à Haarlem le 5 Octobre 1873.

(Signé) C. Vosmaer. — W. G. M. Engelbrechts, (Directeur du Musée de peinture d'Amsterdam). — S. Altmann, peintre. — C. F. Roos, expert. — Léopold Flanng, peintre et graveur.

sie weggehen; mag auch der Paulus in Stuttgart, von 1627, diesem Bilde überlegen sein, so bleiben doch Färbung und Behandlung beispielsweise kaum gegen das bezeichnete Augenbild Rembrandt's im Berliner Schloffe, Simsen im Schoofe der Delila, von 1628, zurück. Bei der Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht, die auf Bürger's Veranlassung von Plamengrabitur worden ist, hat Vosmaer, Rembrandt's Biograph, dessen Urheberschaft in überzeugender Weise dargestellt. Es steht auf der Höhe seiner früheren Periode, ist um 1635 entstanden. Rembrandt's mit diesem Jahre bezeichnete Radirung giebt im Wesentlichen dieselbe Komposition von der Gegenseite wieder; die Radirung ist erst nach dem Gemälde entstanden, denn auf diesem fehlt der bei der Flucht nach Aegypten traditionelle Esel, auf dem ersten Etat der Radirung gleichfalls; erst bei dem zweiten ist er hinzugekommen. Um diese Zeit war aber Govaert's Kind, dem der Katalog das Bild zuschreiben möchte, erst zwanzig Jahre alt; von 1636 ist sein erstes datirtes Bild, von dem wir Kunde haben; ein Porträt in St. Petersburg, das nach Waagen, „etwas Punctes und Geschnittenes“ in der Färbung hat, trägt das Datum 1637. Das Suermondt'sche Gemälde ist von tiefem, glühendem Ton, meisterhaft im Hellunkel und durchaus harmonisch. Daß Rembrandt im Jahre 1631 ein ähnlich componirtes Bild des gleichen Gegenstandes (jetzt in der Münchener Pinakothek) gemalt hat, schließt hier seine Urheberschaft nicht aus. (Fortsetzung folgt).

Sammlungen und Ausstellungen.

Kll. Stuttgart. Die „Permanente Kunstausstellung“ führte uns kürzlich ein großes Gemälde von Gustav Schönleber vor, welches dem Beschauer einen Blick in eine der Kanakstraßen Rotterdam's eröffnet. Mit großem künstlerischen Geschick ist die materielle Wirkung dieser interessanten Scenerie durch die eigenthümliche Beleuchtung zu einem gewaltigen Effect gesteigert. Der Kanal fließt, auf welchem ein reger Verkehr von Köhnen stattfindet, ist kommt dem untern Theil der ihn einfassenden originellen Häusergruppen in die Schatten der Dämmung getaucht, die jedoch transparent genug sind, um alle Einzelheiten deutlich erkennen zu lassen. Die hoch in die Höhe aufragenden Giebel aber und ein imposanter Thurm im Hintergrunde sind angefüllt vom intensiven Abendlicht. Ausgeschiedet ist auch der Himmel mit seinen schleierartigen Wolken behandelt; das kleine Stück giebt einen Begriff von dem unendlichen Gemälde derselben. Das Gemälde erinnert lebhaft an gewisse Schöpfungen von Ant. Adenbach; Schönbauer hat sich manche Vorzüge von der Technik des Letzteren anzureichern gewohnt, wenn er auch von dessen eminenter Durchbildung noch weit entfernt ist und bei einer weniger geistigen Auffassung eine mehr dekorative Wirkung erreicht. Schönleber (aus Bietigheim gebürtig) erhielt seinen ersten künstlerischen Unterricht am hiesigen Polytechnicum und wurde dann der Schüler Pier's. Von Gemälden erwähnen wir ferner das im „Kunstverein“ ausgestellt treffliche Bild von H. Funf, Professor an der hiesigen Kunstschule, darstellend eine interessante Partie aus einem „Kostümenwald bei Meran.“ Besonders hervorzuheben ist die schöne sitzvolle Zeichnung, welche Beweis ablegt für die unveränderte künstlerische Kraft und Frische dieses Meisters. — Ferner sei Mittheilung gemacht von einem Ankauf der Staatsgalerie. Derselbe betraf eine Lantheit, „Partie aus der Naimou“, ein vorzügliches Werk des leider in so frühem Alter verstorbenen, mit außergewöhnlichem Ta-

lente ausgestattet gewesenen G. Reiniger aus Stuttgart. — Für die Einweihung der Bildhauerei findet sich hier kein besonders günstiger Boden. Das und dort entsteht wohl ein lüchtiges Werk, aber da die Aufträge häßlich und meist untergeordneter Art sind, so kommt kein rechter Zug in diese Kunst. — Ein sehr ansprechendes Werk wurde vor einiger Zeit von Professor Kopp für einen Privatnen in Buxau a. S. geschaffen, eine Grabfigur, im Gestalt eines Engels, der auf dem Grabe stehend ein Weib verrichtet. Das Herabgeschreibensein auf das Grab angedrückt, ist dem Künstler namentlich sehr gut gelungen. — Um etwas mehr Leben in die Bildhauerei zu bringen, hat die Königin von Württemberg an vier junge württembergische Künstler, H. Bach, B. König, P. Müller und G. Sched den Auftrag erteilt, für die Wandnischen der Aula des Polytechnicums die Statuen von Schiller, Leibniz, Goethe und Humboldt zu arbeiten. Mit Ausnabme des „Leibniz“ von König, der gegenwärtig noch andern Arbeiten dieses Künstlers öffentlich ausgehellt ist, sind sich diese Standbilder bereits in den Nischen. Im Großen und Ganzen ist das Resultat ein günstiges zu nennen. In sämmtlichen Statuen offenbar sich entwickeltes Talent und eine mehr oder minder große technische Fertigkeit. Die gelungenste und zugleich am sorgsamsten durchgeführte Figur ist der von uns schon früher erwähnte „Goethe“ von P. Müller; er ist bargehelt mit Kranz und Schriftrolle in den Händen, in sehr deuvolter Haltung, und mit feinem Blicke. Weniger gut ist der freilich nicht so banale „Schiller“ von Bach, welcher ein erhabenes Bild zu lassen bemüht ist, und Griffel und Mannskleid bereit hält, es zu führen. Es fehlt etwas an Harmonie der Massen und Blick der Linien, auch ist der geistige Ausdruck des Gesichts kein sehr bedeutender. Der „Leibniz“ von König ist in der für die Plastik sehr gut verwendbaren Tracht seiner Zeit bargehelt, in nachdrücklicher Haltung, die eine Hand mit dem Griffel unter das Kinn gestemmt, während die andere sich mittheil einer Schriftrolle leicht auf einen Aufbau von Formalien stützt. Das Motiv ist ein recht glückliches und giebt gute Linien, die Durchführung läßt Einiges zu wünschen übrig hinsichtlich der Modellierung des Körpers und der Ausprägung des mehr juvenalen als geistreichen Gesichts. Sched endlich hat „Humboldt“ bargehelt, sinuirt mit leicht gestricheltem Haupte, mit vier halbgeschlossenen Fingern den Mantel über der Brust zusammenhaltend, die Finger der Rechten ausruhen lassend auf einem neben ihm stehenden Globus. Eine weniger sachtige Modellierung wäre dieser Figur, besonders bei dem angewandten Materiale (Gips), sehr zu statten gekommen. In dem sadartigen, einseitig behandelten Paletot erhebt dieselbe Flogig; mehr Fleiß und Studium ist auf den Kopf gewendet, doch ist der Ausdruck desselben ein etwas ängstlicher geworden. In allen drei bereits in den Nischen befindlichen Statuen ist das auszuwachen, daß sie auf die Architektur, mit der sie zusammenwirken sollen, zu wenig Rücksicht genommen. Sie sind für die Nischen zu groß, oder sie müßten etwas mehr aus ihnen herausgerückt sein, ferner gegenüber der feingliederteren Architektur zu verb in der Wasse; was sollen auch in den Nischen diese schwerfälligen Mäntel? Eine sehr geeignete und mannigfaltige, mit der Linie der Nische in innig stimmende, wehmüthig durchbrochene Silhouetten wäre das Richtige gewesen. (Schloß der Nischenbilder in der Stiftkirche zu Stuttgart, am Schloß in München und Heidelberg und am hôtel de ville in Paris u. a. a. E.) B. König's Statue, die aber wahrscheinlich auch etwas zu groß ist, dürfte den letzteren Anforderungen besser entsprechen. P. König, der sich in Berlin niedergelassen, hat, wie bemerkt, im Kesshaale hiesiger Kunstschule gegenwärtig die Leibnizstatue nebst 17 Werken älteren und jüngeren Datums seiner Hand ausgehellt. Außer einigen unerheblichen Mangeln sind es sämmtlich Porträts, Details oder Nischen, indem dem Künstler die jetzt zu Anderem die Muse fehlte. Doch sind es wenigstens größtentheils sehr interessante Persönlichkeiten, welche König, und zwar alle nach dem Leben, bargehelt hat. So finden sich darunter der Kaiser und der Kronprinz des deutschen Reiches, v. Moltke, Oetich, die Sängerin Mollinger u. i. w. In den besten gehört das Porträt des Kaisers, sowie die ungemein lebensvolle Büste eines ammtbüchigen jungen Mädchens und einige von den reizenden Kinderbüschen. Diese Arbeiten erweisen, daß König in den letzten Jahren durch rastlosen Fleiß große Fortschritte gemacht; sie zeigen uns den Künstler als einen reinen Naturalisten, der in Nichts idealisirt, der ein scharfes Auge für das

Individuelle, Charakteristische besitzt, aber doch die bedeutenden Höhe herauszutreten und mit vielem technischen Geschick wiederzugeben weiß.

W. Kassel. Kanpert's Festenbaum, welches zum Andenken der unter der französischen Fremdherrschaft gefallenen bayerischen Patrioten errichtet, im vorigen Herbst hier zur Aufstellung kam, bildet eine neue Zierde unserer berühmten Karlsoas. Das Monument stellt einen in solistolem Wollstap in weissem tierischen Marmor gearbeiteten schlummernden Krieger dar und ist von vortheilhafter Ausführung. Professor Hallsenpfug hier erhielt mit unterm Landemann Othiermayer in Dresden größere Aufträge für die plastische Dekoration des neuen Galleriegebäudes. Ebenso wurde Bildbauer Brandt hier mit Ausführung des für das Auditor projectirten Siegestalers sowie der angeschönten, der Verherrlichung der jüngsten Siege dienenden plastischen Darstellungen betraut, deren Aufstellung im Lauf des Herbstjahrs erfolgen wird. — In der Aufstellung ist gegenwärtig nur Prof. Hallsenpfug mit seiner Kindergruppe in Gips vertreten. Eine andere, zum Theil vortheilhaft ausgeführte Gruppe in Marmor (Gedte's „Hilfeshand“) war umlänglich im Atelier des Künstlers angefertigt. Hallsenpfug hat durch die Ungunst der Verhältnisse nicht wenig zu leiden und im Ganzen noch selten Gelegenheiten gehabt, sein hervorragendes Talent in größeren Aufträgen zu betheiligen. Viele seiner besten Entwürfe leben noch der Ausführung entgegen. So auch eine für das hiesige Kaufhaus bestimmte Kolossalgruppe der die Künste betragenden Wineros, deren Ausführung sich leider erhebliche Schwierigkeiten in den Weg gestellt zu haben scheint, inwiefern es, wie man hörte, der auftraggebenden Gesellschaft lieber an den erforderlichen Gehältnissen fehlte. Sollte die Ausführung der Gruppe unterbleiben, was jedoch kaum anzunehmen ist, so wäre dies um so mehr zu bedauern, als die bereits ausgeführten Theile derselben im besten Stil gehalten sind und unserer Stadt eine hervorragende plastische Zierde in Aussicht stellen. — Ueber den neu ausgestellten Gemälden sind zunächst drei Arbeiten von H. Faust zu nennen, welche die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in erdübem Grade in Anspruch nehmen, insofern sich darin ein nicht gewöhnliches Talent kundgibt: ein Kinderporträt, ein Studienkopf und eine größere Komposition zu dem Gebilde „Der Blumen Nach“. Arbeiten, die sich ebenso sehr durch ihre poetische Auffassung des Gegenstandes, wie durch großen Reichtum und eine gediegene Farbenbehandlung auszeichnen, welche letztere nur im Reichthum ihrer und da einige Darstellungen. Faust begann seine künstlerischen Studien unter der benehrenden Leitung von Georg Koch und Professor Müller hier, war Schüler der hiesigen Akademie und machte dann mehrere Studienreisen nach den Niederlanden und nach Italien, um sich durch das Studium der großen Meisterwerke weiter auszubilden. Nachdem bereits früher einzelne Arbeiten des Künstlers auf Ausstellungen in Berlin und München großes Aufsehen erregt hatten, ist derselbe nach längerem Aufenthalt in letzterer Stadt vor kurzem wieder hier, in seine Heimath, zurückgekehrt. Faust's künstlerische Richtung ist offenbar durch Wafar bestimmt worden, ohne daß darum zu sagen wäre, daß er diesen imitiere. Eine Auffassung der Natur, wie sie jener Studienkopf, oder Farbenkorde, wie sie die beiden anderen Bilder zeigen, lassen auf eine durchaus originale Anlage schließen. Da wir zumal hier im Norden nicht allzu reich an bedeutenden plastischen Talenten sind, so wollen wir uns zu diesem bezüglich Glück wünschen und uns der Hoffnung hingeben, daß uns der Künstler noch manches erfreuliche Werk in dieser Richtung bieten werde. Aufertem sind noch einige tüchtige Werke der Münchener, Düsseldorfser und Weimarer Schule zu nennen. Aus der letzteren eine „Abendlandschaft“ von Stademana, ein farbenprächtiges Bild von Köhnholz, „Sirenoskulptur“ und ein Thierstudium von Poffow, „schöner Kampfbaum“. Weimar hat Grottenbilder von Souchon und Brüt, sowie eine zu angelegte, doch im Ton etwas zu tief gehaltene Sommerlandschaft mit Dorfkirche von Franz Arndt gesendet und Düsseldorf ist durch eine Winterlandschaft von Nordgreen zu vertreten. Endlich sind noch zu nennen: eine fein ausgeführte „Schafweide“ von Stelling in Domburg, ein Architekturbild von C. Meyer in Nürnberg, Landschaften von G. Schwitz hier und Hölter, sowie zwei kleine vortheilhaft durchgeführte Grottenbilder von Friedländer in Wien (Vorbemerkung) und von Trnava (Schlafendes Kind).

Vermischte Nachrichten.

△ Bayerisches Nationalmuseum. Die Feuergefahr, von der die Schätze des bayerischen Nationalmuseums in Folge durchaus zweckmäßiger Ausföhrung bedroht sind, macht in neuester Zeit wieder viel von sich reden. Das hat seinen nächsten Grund wohl darin, daß sich eine aus Mitgliedern beider Kationen der Abgeordneten-Kammer gebildete freie Kommission in das Museum begab, um unter Beiziehung zweier Sachverständiger die oft besprochenen Verhältnisse in Augenschein zu nehmen. Die Bildung der Kommission, wie deren Besuch im Museum wurde durch den Vauferenten der Kammer der Abgeordneten, Grafen Jagger-Blumenthal, angesetzt. Der eigentliche Zweck dieser Schritte war der, an Ort und Stelle zu erheben, ob durch die vor zwei Jahren vom Landtage bewilligte Summe von 59,000 Gulden den Lebensbedenken, an welchen das Museumgebäude litt, und namentlich der höchst beunruhigenden Feuergefahr abgeholfen werden oder nicht. Da ward denn die mit diesen Mitteln vorgenommene Einwirkung der Souterrains sowie die Regelung von Parteeibänken an Stelle des Cementflasers im ersten Stockwerke beiläufig festgestellt. Dagegen mußte sich die Kommission zu ihrem Bedauern davon überzeugen, daß die Feuergefährlichkeit nicht nur nicht beseitigt, sondern vielmehr noch verstärkt worden, so namentlich durch die ganz unvordmägigen Thürmchen, welche man an der Rückseite des Museums in die Wände geliebt und mit Schwindel erregenden fargenmunden Wendeltreppen und bleichen Altanen versehen hat. Sie sollten nach der Intention des Baumeisters dazu dienen, im Falle eines Brandes von der Rettungsmannschaft zur Beglaffung der Schätze des Museums benützt zu werden; doch ging die Kopfsichtigkeit dabei so weit, daß man eiserne Treppen zwischen hölzernen Wänden anbrachte.

△ Die Schleichheimer Gemäldesammlung hat jüngst in der Presse eine Polemik hervorgerufen, welche auch die Aufmerksamkeit der bayerischen Regierung auf sich gezogen haben dürfte. Es ist mir nicht weniger als meine Pflicht, als Vertreter in diese Diskussion einzutreten, wenn ich auch wohl vom Standpunkte der Künstler und Kunstfreunde den Wunsch begreiflich genug finde, die Unbequemlichkeiten beseitigt zu sehen, welche mit dem Besuche der Galerie in Schleichheim trotz der Eisenbahn-Verbindung unleraugbar verbunden sind, indem ein solcher Besuch regelmäßig einen ganzen Tag in Anspruch nimmt. Darum ist es mir auch ganz erklärlich, daß der Kennerator des königlichen Kupferstich-Kabinet, Hr. Dr. Schmidt, der bekannte Kunstgelehrte, von dem Göttingen ausgehend, daß durch die Ueberlieferung der Kunstgüter-Schule in das Gebäude der vormaligen Igl. Glasmanufaktur die Räume des alten Galerie-Gebäudes am Hofgarten frei werden, eine Anlegung in dem Sinne geben wollte, daß der bessere Theil der Schleichheimer Galerie ebenfalls verlegt werden sollte. Da jedoch die Räume der vormaligen Gemäldegalerie am Hofgarten bereits der Sammlung von Gipsabgüssen antiker Kunstwerke überwiesen worden, so erachtet ich die Debatte wenigstens nach dieser Seite hin als gegenstandslos. Ebenfalls kann man sich aber mit Dr. Eienmann's Vermittlungsvorschlag vollkommen einverstanden erklären, der darin geht, eine Anzahl interessanter und meist gut erhaltener Bilder aus der Schleichheimer Galerie in die Münchener Pinakothek zu verlegen und die Platten in Schleichheim mit Bildern aus dieser und dem Depot auszufüllen.

△ Münchener Künstlerhaus. Nach langen Vorberathungen bewarb sich die Münchener Kunstgenossenschaft um einen im Gemeindegüter-Eigentum befindlichen Bauplatz in der Nähe der protestantischen Schule. Das Grundstück ward bald mehrfach bekämpft, zunächst von benachbarten Hauseigentümern, denen insbesondere die im Künstlerbaue zu installierende Gastwirtschaft ein Dorn im Auge war. In Folge dessen erklärte sich der Magistrat bereit, der Kunstgenossenschaft einen dem ersten ganz nahe gelegenen Platz in der Nähe der Wessenhalle abzutreten. Da gab es aber einen anderen Anhalt; der Platz liegt nämlich so tief (im alten Stadtgarten), daß die dadurch notwendig werdenden Grundbauten einen sehr beträchtlichen Theil der verfügbaren Mittel angezogen haben würden. Angeseht dessen blieb der Kunstgenossenschaft leider nichts übrig, als das Anerbieten des Magistrates abzulehnen. Nun ruht

die ganze Angelegenheit eine Zeit lang, sand aber dann ihre Erörterung, indem der Magistrat in seiner öffentlichen Sitzung vom 15. April den definitiven Beschluß faßte, das Besuch der

Kunsthöflichkeit um den erstbezeichneten Bauplatz abzulehnen. Es scheint somit in den Eternen geschrieben zu sein, daß München kein Künstlerhaus erhalten soll.

Berichte vom Kunstmarkt.

Das Museum Minutoli.

Piegnitz, im Mai 1870.

Ueber die bevorstehende Auflösung des (iesigen Instituts der Vorbilder-Sammlung zur Beförderung der Kunst und des Kunstgewerbes geht uns noch die nachfolgende Mittheilung aus den Angaben des Besitzers zu.

Schon bald nach seinem Aufsteigen aus dem Staatsdienste und der Verlegung seines Domicils nach seinem Landhause in der Lausitz im Jahre 1865 stieß Freiherr v. Minutoli in der Fortführung seines Instituts beim Mangel einer zu seiner Vertretung geeigneten Persönlichkeit auf die größten Schwierigkeiten. Dieselben nöthigten bereits damals zur Auflösung der Anstalt und zur Veräußerung der mit derselben verbundenen Sammlungen. Der in der Provinz lebhaft kundgegebene Wunsch zur Erhaltung derselben in Schlesien, sowie die an höchster Stelle genährte Hoffnung, die Kollektion dem Staate erhalten zu sehen, machten den Besitzer indessen zu dem Versuche einer Fortführung des Instituts geneigt. Es wurden nun die durch Abtretungen mehrerer Abtheilungen der Kollektion an den Staat im Jahre 1869 entstandenen Lücken durch ansehnliche Erwerbungen theilweise wieder angefüllt, ein neuer Katalog erschien in 2 Bänden 1872 und 1873 im Druck, und von Dr. Justus Brindmann verfaßte Erläuterungen der Sammlungen wurden zum Besten der Besucher herausgegeben.*)

Schon bald darauf erlitt jedoch die Anstalt neue Störungen durch notwendige Baureparaturen, welche nicht nur Unterbrechungen in ihrer Benutzung, sondern kurz hintereinander auch mehrere veränderte Anstellungen der Sammlungen veranlaßten. Neuerdings wiederholt hervorgeratene Bauschäden machen abermals Reparaturen und diese gegenwärtig eine Abräumung des größten Theils der Kollektion unerläßlich. Zu diesen ebenso umfangreichen wie zeitraubenden Arbeiten eines neuen Arrangements, bei welchen der Besitzer allein auf die eigenen Kräfte angewiesen ist, findet derselbe gegenwärtig nicht die Zeit, weshalb er von der ferneren Erhaltung des Instituts nunmehr gänzlich abzusehen, und wegen des im Juni bevorstehenden Baues sich schon in kürzester Zeit von den Sammlungen derselben zu trennen beabsichtigt.

Ueber den Bestand der Sammlungen brachte dieses

*) Beide in Kommission der Oeping'schen Buchhandlung zu Berlin.

Blatt i. J. 1870, Nr. 14 bereits einen Bericht. Wie erwähnt, haben seitdem noch Vervollständigungen stattgefunden. Gegenwärtig zerfällt die Sammlung in zehn Abtheilungen für das Kunsthandwerk und in zwei für Malerei und Skulptur. Die ersteren umfassen die Sektionen für Verarbeitung der Steine und Erden, Keramik, Metall- und Glas-Industrie, Weberei, Nadel und Spitzenarbeit und Verarbeitung vegetabilischer und animalischer Stoffe, in Objekten, welche unter überwiegender artistischem Einflusse entstanden sind, während die 1869 getroffene Auswahl der Regierung vorzugsweise Gegenstände von vorwiegend technologischem Interesse traf. Diese ersten acht Abtheilungen, nebst einer Abtheilung für Ornamente enthalten eine erhebliche Anzahl hervorragender und zum Theil berühmter Erzeugnisse des Kunsthandwerks. Zu diesen zählen u. a. die berühmte Sgraffito-Scheibe mit dem Triumphzuge der Venus, vorzügliche Werke der Oefenstöpfererei, Majoliken von größter Schönheit, eine ausgewählte Sammlung von Krügen, darunter der bekannte Erfurter Krug, interessante historische Porzelle, ferner aus der Kunstglas-Industrie die berühmte Sammlung antiker Gläser des orientalischen Reisenden Heinrich von Minutoli, mit der kostbaren Kapsel'schen Vase. Demächst das Dürer'sche Fenster aus der Nürnberger Tucherapelle und unvergleichlich schöne Glasbilder nach Holbein'schen Zeichnungen. Die letzten Abtheilungen enthalten mehrere schöne Möbeln und in der reichen Sammlung alter Möbel und Möbelmodelle den berühmten Stuhl des Normannen-Königs Swever aus dem 11. Jahrhundert. Der kostbare Reisealtar des Dogen Tiepolo, ein wunderbar schönes Renaissancewerk der venetianischen Goldschmiedekunst mit Gemälden von Carlo Dolce, bildet den Uebergang zu der aus dem Nachlasse Heinrichs von Minutoli stammenden Sammlung kostbarer Original-Deilmäße und Miniaturen. Mehrere plastische Werke in Marmor, Terrakotta, Bronze und Wachs von hervorragender Bedeutung machen den Schluß der Sammlungen. An diese lehnt sich noch eine umfangreiche Kollektion von Originalformen der berühmten Nürnberger Bossirer und Oefenkünstler Georg und Andreas Leupold, Georg Best, sowie des Meisters H. G. D. und anderer verwandter Modellenteure des 16. und 17. Jahrhunderts.

Auch die photographischen Platten zu der eben vollendeten, jedoch noch nicht zur Ausgabe gelangten vermehrten neuen Auflage des großen Vorbildwerkes des Freiherrn v. Minutoli gehören hierher.

Bei der Veräußerung, welche in der ersten Junihälfte aus freier Hand geschehen soll, wünscht der Besitzer, den wissenschaftlichen Wert schädigender Zerplitterung möglichst vermeiden zu sehen. Museums-Vorstände und Sammler, welche die Gegenstände noch vor ihrer Abräumung in ihrem Zusammenhange besichtigen wollen, würden daher gut thun, sich vorher wegen eines Termins mit dem auf Schloß Friedersdorf im Kreise Lauenburg wohnenden Besitzer zu verständigen.

Zeitschriften.

L'Art. No. 20.

M. Edouard Detaille, von J. Claretie. (Mit Abbild.) — Hans Holbein, von A. Genevay. (Forts. Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von P. Lerol. (Forts. Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage.

Kunst u. Gewerbe. No. 21.

Provincial-Museen für Gegenstände des Alterthums und der Kunstgewerbe, von A. v. Cohnaus. Schluss.

Gazette des Beaux-arts. Mai.

Maitre Pliouart et ses hâtroelles, von E. Bonafé. — Ch. Gleyre, von P. Mantz. (Schluss. Mit Abbild.) — Les menages du musée du Louvre, von A. Dumout. (Mit Abbild.) — Jean Fr. Millet, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Du rôle décoratif de la peinture en mosaïque, von E. Didron. (Mit Abbild.) — Exposition de l'union centrale. Histoire du costume; saite au moyen-âge, von A. Darcel. (Forts. Mit Abbild.) — Les eaux-fortes de Rembrandt, von G. Daplessis. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 158.

The water-colour society. The Royal Academy's exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — Art sales.

Journal des Beaux-arts. Supplém. au No. 8.

Exposition et vente des oeuvres de Gust. Wappers.

Journal des Beaux-arts. No. 9.

L'enfant de Bruges. — A propos des tapisseries de l'hôtel van Susteren Du Bois. — Exposition des oeuvres de tiailait, Portael, Robert et de la collection Cardon. — Jean Joost. — Travaux d'art exécutés par des artistes flamands à l'église de St. Jean, à Malines, de 1450 à 1793, von E. Neefs. (Forts.) — Le salon de 1875, von H. Jouin.

Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung Mittwoch den 16. Juni 1875. Das Kupferstich-Cabinet des Herrn Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen. Zweite Abtheilung. Ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen etc. alter und neuer Meister. 1828 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Versteigerung am 1. Juni. Katalog einer ausgewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen u. Holzschnitten. 514 Nummern.

Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 440. Schöne Künste, Kupferwerke, Curiosa etc. 1210 Nr.

Berichtigung.

Die bei der Auction von Gemälden und Aquarellen **Ed. Hildebrandt's u. W.** (s. Sp. 509 d. Bl.) rejlirirten Preise sind nicht wie angegeben in Mark, sondern in Thalern zu verstehen.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Rarth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis December 1875 **gemeinschaftliche permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einwendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus Böhmen nach Augsburg einzuenden sind und verziehenden Tunnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einwendung ihrer Kunstwerke mit dem Einenden eingeladen, vor Einwendung von größern und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im December 1874.

(25)

Im Namen der verbundenen Vereine:

Der Kunstverein Regensburg.

Würzburg am Main

Kunstauction

am 31. Mai, 1., 2., 3., 4. u. 5. Juni d. J.

Durch mehrfache Anforderungen angerath, wird der Unterzeichnete seine **Kunst- u. Antiquitäten-Sammlung** am 31. Mai d. J., Früh 9 Uhr, und den folgenden Tagen, dahier, in dem am Schlossplatze gelegenen s. g. Gesandtenbau, der öffentlichen Versteigerung unterziehen. Die, wie er sich schmeicheln darf, eines guten Rufes sich erfreuende Sammlung besteht in ungefähr **1300 Nummern**, aus Bildern, Silbergefassen, Hängeleuchtern, Krügen, Gläsern, Uhren, Holzschnitzereien, Meublen, Steingut-, Porzellan-, Thom-, Fayence-Arbeiten, altorthümlichen Hausrathen u. s. w. Die Versteigerung wird mit den Bildern beginnen; detaillirte Verzeichnisse über die Sammlung stehen gratis zu Diensten. (6b)

Würzburg, im Mai 1875.

Carl Streit.

So eben ist erschienen:

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte

verm. u. verb. Aufl.

Erste Lieferung.

à 1 Mark.

Die neue Auflage erscheint in 20—21 Lieferungen à 1 Mark und wird bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, Ende Mai 1875.

E. A. Seemann.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Mittwoch, den 16. Juni 1875.

Das Kupferstich-Cabinet des Herrn Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen. Zweite Abtheilung, enthaltend ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Holzschnitte etc. von alten und neuen Meistern.

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

INovitäten

Illustrationen zu Scheffel's Ekkehard.

12 Photographien nach Cartons von A. Liezen-Mayer, E. Grützer, G. Max, J. Flüggen, J. Benczúr, R. Seltz, W. Diez, J. Herterich und Cl. Schraudolph.

Bildgröße 42½ × 31 Centimeter.

Preis der ganzen Sammlung 144 Mark. Einzelne Blätter 15 Mark.

Illustrationen zu Scheffel's Frau Aventure.

12 Photographien nach Cartons von

A. von Werner,

Director der Akademie der bildenden Künste in Berlin.

Quart-Format in eleganter Mappe. Preis 30 Mark.

Cabinet-Format in eleganter Mappe. Preis 12 Mark.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München & Berlin.

Kunstaussstellung

bei der

Königl. Akademie der bild. Künste in Dresden.

Die Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird in diesem Jahre wie alljährlich

am 1. Juli eröffnet und
am 30. September geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind längstens
am 20. Juni

einzu liefern.

Das Nähere enthält das Regulativ, welches auf frankirten Antrag von der Ausstellungskommission unentgeltlich übersendet wird.

Die Aufforderung zur Zeichnung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Frachtfreiung nach Maßgabe des Regulativs, wenn dieselbe speciell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 7. Mai 1875.

(64)

Die Ausstellungs-Commission.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstund & Fries in Leipzig.

So eben erschien unser

Kunstlager-Katalog I,

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer und neuerer Meister, sowie Kupferstich- und Lithogr.-Werke enthaltend.

Derselbe kann sowohl durch jede Buch- und Kunsthandlung als auch von uns direct gratis bezogen werden.

Dresden am 20. Mai 1875.

Meyer & Richter

(Kunsthandlung, Separat-Conto)
Seminarstrasse 7. II.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Holbein

und

seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite
umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S.
gr. Lex.-8. Preis broch. M. 13;
geb. M. 15, 50.

So eben erschien:

Der

Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der
deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.

Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Beiträge

Herausg. von Dr. G. v. Ekhart
(Wien, Zerkowgasse
25) eb. an der Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 9),
zu richten.

4. Juni



Inserate

à 25 Pl. für die drei
Mal geplatzte Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ties Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen
lehrt der Jahrgang 9 Marx sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: Der Salon. I. — Ketzepanden; Kentos. — Der bayerische Kunsttag und die Kunstinteressen; Die römische Obeliskographie. — Witzig von Hell; Die Gesellschaft „Arti et Amicitiae“ in Amsterdam. — Wäandere Kunstvereine; Der Burlington-Fine-Arts-Club in London. — Wiederholtes Jeter in Florenz; Schmalz's Zeichnerbegabung; Karl Schwanke 4 (Zweit); Kaiserliche Gesellschaft in Berlin; Wiener Akademie der bildenden Künste; Hiltesheim; Vincenzo Geniani. — Fregel's Pliniana; Illustrationen zum Götterd. — Reizigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Beilchriften. — Autiens-Kataloge. — Inserate.

Der Salon.

I.

Die diesjährige Kunstausstellung in den Champs Elysées weist im Ganzen 3862 Nummern auf; davon fallen 2019 auf die Gemäldeteilung, 528 auf Zeichnungen, Aquarelle, Pastellgemälde, Miniaturen, Glas-, Email- und Porzellanarbeiten. Die Skulptur lieferte 420 Statuen und Büsten, der Rest theilt sich zwischen Medaillen, Kupferstichen und Lithographien. Die Produktion der französischen Schule wäre daher quantitativ eher im Vorrang gegen die vergangenen Jahre und die Erscheinung des Katalogs rundet sich zu einem ganz respectablen Volumen ab. Also alle Ehre und Anerkennung dem Fleiß, dem guten Willen und dem Schaffungsvermögen der französischen Kunstwelt! Wenn man jedoch von der langwierigen und ermüdenden Promenade durch die Räume des Palais de l'Industrie einigen Genuß haben will, darf man weder an das Voure noch an die Galerie Italiens denken, ja es wäre sogar eine Unvorsichtigkeit, zwischen zwei Büsten im „Salon“ einen Ausflug nach Versailles zu unternehmen. Der Vergleich, der sich im gegebenen Falle nothgedrungen jedem kunst sinnigen Besucher aufdrängt, wäre für die moderne Schule nicht schmeichelhaft. Wenn man ein Schlachtenbild von Beaucé oder Neuville betrachtet, muß man vergessen, daß es je einen Horace Vernet gegeben. Und die historischen Bilder, die man im sogenannten Ehrensaal aufgehängt hat, damit sie den Blicken der Menge ja nicht entgehen, sind keine Kinder, sondern Bastarde eines Delaroché.

Es fehlt den Künstlern nicht an Fleiß, aber an Schwung. Auch ihr Geschmac kann in den meisten Fällen nicht gelegnet werden, aber geniale Auffassung ist höchst selten. Die Bilder gefallen meistens, aber wir finden mit wenigen Ausnahmen keines, welches unsere Sinne überwältigt, keines, welches neben dem materiellen Blick auch den Geist zu festeln im Stande wäre. Es ist eine ehrliche Summe Durchschnittstalent vorhanden, deren Quotient die „aurea mediocritas“ als das allgemein bezeichnende Merkmal der heutigen Kunst ergibt.

Diese Thatsache tritt übrigens in ihren vielen Nuancen am besten durch die einzelne Betrachtung derjenigen Werke hervor, welche durch irgend eine Seite, durch Originalität der Auffassung, malerisches Verständniß, Gewandtheit im Technischen oder durch irgend ein kulturhistorisches Interesse eine Haltestation recht fertigen. Treten wir daher in den Gartenraum, der den unteren Theil des Palais de l'Industrie einnimmt; hier herrscht eine angenehme Kühle, welche durch die inmitten der üppigen Anlagen und der exotischen Gewächse angebrachten Springbrunnen hervorgebracht wird. Sparen wir uns für später die Schöpfungen der Bildhauerkunst auf, welche inmitten des Gartens recht geschmackvoll disponirt sind und begeben uns die monumentale Treppe hinauf, die zu der Bildergalerie führt. Es lohnt sich da einen Moment auszurasten; werthvolle Tapeten hängen an den Wänden. Es sind diesmal keine Pariser Gobelins, sondern Brüsseler Fabrikate. Offenbar fehlt es denselben an jener Freiheit, welche die Arbeiter der unter Mazarin's Protection gegründeten Manufaktur auszeichnet, der Gesamtmeindruck ist schwer-

fälliger; dafür findet sich in den einzelnen Punkten der Ausführung eine Präzision, welche wir bei den Gobelins oft vermessen. Die aus acht Bildern zusammengesetzte Serie stellt den Vömerzug des älteren Scipio nach Karthago vor, eine getreue Kopie nach Giulio Romano, in einer graziosen Einrahmung von Blumen, Früchten, Girlanden, fliegenden Kolibri's und geflügelten Amoretten, die gegen die rauhen Kriegsbilder, welche den Mittelpunkt der Arbeit bilden, merkwürdig abstechen.

Die erste Gruppe zeigt Scipio an der Spitze seiner Flotte in Sicht des afrikanischen Gestades. Der römische Feldherr in einer hellen blauen und rothen Kleidung, mit einem goldenen Helm als Kopfbedeckung, steht auf dem Deck der Galeere und deutet auf die Küste. Ein Stabantenträger schwenkt triumphirend ein rothes, mit kriegerischen Emblemen gezieres Fähnlein über dem Haupte des Eroberers, und die Mannschaft rings herum blickt erstaunt auf das vor ihrem Auge liegende Land. Eine andere Rudergaleere, mit Kriegern in glänzendem Kostüm gefüllt, sucht dem Fahrzeuge, welches Scipio trägt, voranzurufen. Im Hintergrunde naht, Schiff an Schiff in festgeschlossener Schlachtlinie, die römische Seeglotte. Die Küste Afrika's im üppigen Grün mit dem kreisförmigen Hafen ist öde und verlassen. — In der zweiten Gruppe empfängt Scipio die Gesandten Karthago's. Der General in einem hellblauen, mit Sternen besäeten Mamel gefüllt, den er um die Hüfte geschlungen, ist eben vom Pferde gestiegen. Ein Sklave hält den edlen Schimmel, welcher mit kostbarem Geschirr und Sattelzeug bedeckt ist, am Zaume; auf dem breiten Rucken des Thieres spielt ein Affe, dessen Sprünge die Aufmerksamkeit einiger Zuschauer im hohen Grade anziehen, während anderes Volk sich vielmehr durch den politischen Theil der Scene fesseln läßt. Die Gesandten der gedemüthigten Meerkönigin liegen vor dem stehenden Römer knieend im Staube. Dahinter werden die Kisten mit den üblichen Geschenken von dem Rücken zweier Kameele herabgenommen. Eine dieser Kisten ist eben eröffnet worden, und der Inhalt, den Sklaven auf dem Hofen ausbreiten, ist durchwegs danach angethan, dem Ruf der Freigebigkeit der Römer Ehre zu machen. — Die dritte Gruppe zeigt uns die Schlacht von Zama in einem ihrer effectvollsten Momente. Die römischen Legionen rücken unerschrocken gegen die beweglichen, von den Elephanten getragenen Festungsthürme an, und da es kein anderes Mittel giebt, die Ungethüme zum Fall zu bringen, zünden sie ihnen das Fell mit Fackeln an. Diese blicken ganz traulich den Fackelträgern zu. Es herrscht offenbar eine große Gemüthslichkeit in der Darstellung dieser Bataille. — Dramatischer ist die vierte Gruppe, welche den Brand des numidischen Lagers darstellt. Mitten in der Nacht sind die Römer nach Erzwingung der Umzäunung in das Lager eingebrochen,

und Rauchwolken ringsumher verkünden, daß es ihnen mit dem Zerstörungswerte sehr ernst ist. — Die übrigen Gruppen stellen die Unterredung Hannibal's und Scipio's angesichts beider Heere, die nur durch einen schmal dahinfließenden Bach getrennt werden, die Einnahme von Karthago und das gemeinsame Mahl der beiden Feldherren nach dem Friedensschlusse dar. Letztere Komposition verfehlt mit der naiven Kühnheit der alten Meister ein venezianisches Fest nach den punischen Gestaden.

Im großen vieredigen „Ehrensaal“ drängt sich vor allen ein Gemälde von ungeheurer Dimension unsern Blicken auf, es bedeckt eine Fläche von wenigstens 5—6 Quadratmetern. Das Werk, die Schöpfung Georg Decker's, ist unbedingt das Sensationsstück des diesjährigen Salons. Die Erfindung muß einem aschgrauen Temperament entflammen, und auch die Ausführung ist wirklich eine aschgraue. Der Maler schöpft seine Inspiration aus einer der abschauerregendsten Episoden des alten Testaments, welche darthun, daß Jehova ein eifersüchtiger und blutdürstiger Gott gewesen. Im 2. Buche Samuelis, Kapitel 21 wird erzählt, daß um das Blut der Gibioniten zu rächen, David sieben Söhne des Saul an sie ausgelieferte, welche jene unbarbarisch an's Kreuz schlugen. Unter den Gerichteten befanden sich auch zwei Söhne der Kodesha, und die Mutter vertheidigte die Leichen ihrer Söhne gegen die Raubvögel. Diese Scene ist es, welche das Decker'sche Bild behandelt. Das Blutgerüst ist inmitten einer gebirgigen Landschaft aufgerichtet; ringsherum nichts als Felsklüfte, von denen einige vom Blute der Gemordeten triefen. Die ersten Schatten der Nacht tragen noch zur Unheimlichkeit der Scene bei. Die Sühnopfer sind nicht am Halse, sondern an den Händen mit starken Strängen aufgeschnüpft; bluttriefende Wunden bedecken ihre nackten Körper, die um Hals und Finger noch die üblichen Geschmeide zeigen. Die Rote der Raubvögel wart von dieser Beute herangeleitet, über die Berge unterseht man die Scharen der Geier und Adler; Raben schwärmen in den Lüften. Ein riesiger Steinadler mit ausgebreiteten Flügeln und mächtiger Taube freischt bereits um den Galgen. Er hat den Schnabel geöffnet; noch eine Sekunde und er wird sein abschauliches Mahl beginnen. Ein Weib, sahl vor Jorn und Schreden, blickt den Kar mit fürchterlichem Blick an und ihre Rechte schwingt einen vom nächsten Baum mit Gewalt abgerissenen Knotenstod. Vor der rasend gewordenen Mutterliebe, die selbst über das Grab hinausdauert, schreit die Bestie zurück. — Die Physiognomie der Kodesha ist eine im höchsten Grade ausdrucksvolle. Die Figur, in Lebensgröße ausgeführt, ist kräftig hoch gewachsen, die Arme sind muskulös und die Büste voll. Das Haupt ist ein Ideal unverfälschter semitischer Schönheit, die regel-

mäßigen Züge athmen Leidenschaft und Heldenmuth. Diese Kesspa könnte ebenso gut eine Judith sein. Ihre Kleidung ist eine reiche, um den Kontrast noch zu verstärken; ein Gewand von schwerem gelben Stoffe bedeckt den ganzen Körper der trauernden Mutter, ihr Haarwuchs verschwindet unter einem violetten Tuch, dessen Ende hoch im Winde flattert; große Ohrhänge, ein Halsband und goldene Reife um die Arme verrathen die königliche Wittve, der man den Reichthum zwar gelassen, dafür aber das Theuerste geraubt hat. Der Maler hat es vermieden, den unschuldigen Sühnopfern die erschreckenden und entstellenden Merkmale, die den gewaltsamen Tod begleiten, aufzutragen. Für diese Jünglinge soll die ewige Ruhe ein seliger Schlummer sein. Die beiden Söhne der Kesspa sind wie verklärt; es ist, als wüßte ihre Seele von der Hingabe ihrer Mutter und als raubte ihnen dieses Bewußtsein allen Schmerz. Die übrigen bäumen sich krampfhaft gegen den Todeskampf; der Maler wußte die Köpfe mit Gesicht so zu wenden, daß man nur die erstarrten Körper sieht.

Beder hat sich offenbar eine große und schwierige Aufgabe gestellt und lief mit seiner Auffassung Gefahr, in das Grotteske zu verfallen. Dieser Gefahr ist er glücklich entronnen. Sein Bild ist von den Uebertreibungen der Nachfolger Regnault's frei; die leidenschaftliche Mutterliebe, der Kampf zwischen Mensch und Thier, die Verklärung unschuldiger Sühnopfer kommen darin zu schönem Ausdruck. Dabei zeichnet sich dasselbe durch die sorgsame Behandlung des Details aus; namentlich aber durch eine bei den Modernen seltene Discretion in der Malerei. Den sogenannten „Zupressionisten“, die da glauben, man müsse, um den Bildern Bedeutung zu geben, recht viele Farben austragen, zeigt Beder, daß sich, auch ohne gegen Geschmack und Maß zu sündigen, große Wirkungen erzielen lassen.

Paut d'Abres.

Korrespondenz.

London, im Mai 1875.

Die königliche Kunstausstellung in London hat ihre 117. Ausstellung am 3. Mai, zwei Tage nach Eröffnung des Pariser Salons, eröffnet. Der materielle Erfolg hat sich wie immer als ein glänzender erwiesen; die Zahl der Besucher zu 1 Schilling pro Kopf pflügt eine große Summe, die zwischen 12,000 und 17,000 Pfund Sterling schwankt, zu erzielen. Durch diese Einnahmequelle ist die königliche Akademie eines der reichsten Institute in Europa geworden. Die gegenwärtige Ausstellung ist jedoch qualitativ hinter dem Durchschnitt der letzten Jahre zurückgeblieben. Die englische Malerei ist in der That gegenwärtig bemerkenswerther in Bezug auf die wachsende Masse der Pro-

duktion, als in Bezug auf die Fortschritte der Kunst. Im Jahre 1873 betrug die Zahl der zur Ausstellung eingekauften Werke 4169, 1874 schon 4451, während in diesem Jahre nicht weniger als 4500 Kunstwerke Zulass finden. Der Präsident Sir Francis Grant bemerkt diese Zahlen gegenüber, daß sie ein jährliches Anschwellen der Zahl der Werke feststatten, welche für die Ausstellung bestimmt sind, derart, daß in diesem Jahre 319 mehr als im vorigen, und 631 mehr als im Jahre 1873 zur Ausstellung eingekauft wurden. Der Präsident fügt hinzu: „Ich halte es für gut, auf diese statistischen Notizen hinzuweisen, damit das Publikum und die Künstlerhaft sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten machen, welche der Akademie aus der Auswahl der Kunstwerke für die Ausstellung erwachsen.“ Diese Schwierigkeiten sind gleicher Weise in Deutschland und Frankreich bekannt, sie bestehen in der peinlichen Nothwendigkeit der Zurückweisung einer Menge von sonst ganz sehenswerten Arbeiten aus dem einzigen Grunde, weil kein Raum zum Aufhängen vorhanden. Die Zahl der zugelassenen Werke beträgt 1405 gegen 3392 nicht zugelassene, so daß kaum ein Drittel der eingekauften Gegenstände in der Ausstellung Platz findet. Aus der Statistik geht ferner hervor, daß kein einziges der sechs ausländischen Ehrenmitglieder der Akademie, einschließlich Gallati, Gerôme und Meissonier, für seine Repräsentation Sorge getragen hat. Die Londoner Akademie besteht aus vierzig erdentslichen, und zwanzig außerordentlichen Mitgliedern (associates), welche das Vortrecht auf die besten Plätze haben, doch haben sie im Ganzen nur 172 Werke eingekauft, während den Nichtakademikern gestattet ist, nicht weniger als 1336 Arbeiten auszustellen. Dies spricht für die Coulang in der Verwaltung. Die Jahresausstellung ist immer das Hauptereigniß der Londoner Saison, doch finden sich verhältnißmäßig wenige Kunstwerke, welche über die Grenzen Englands hinaus bemerkt zu werden verdienen. Der ausländischen Künstler, die ausgestellt haben, sind ungewöhnlich wenige, zum Theil wohl, weil sie die Empfehlung haben, daß den heimischen Künstlern der erste Anspruch gebührt, wenn der Raum dem Bedürfniß gegenüber so gering ist. Von den fremden Künstlern, welche Platz fanden, sind vornehmlich zu nennen: Eouard Frère, Henriette Browne und Alma Taberna. Der letztere, der in London anfänglich ist und sich hat naturalisiren lassen, stellte „die Skulpturengalerie“ aus, die in einem vergleichsweise unvollendeten Zustande im vorjährigen Salon zu sehen war. Ich bemerke hier, daß Alma Taberna sehr viel Theilnahme bei den schweren Verlusten gefunden hat, welche ihm die schreckliche Pulverexplosion im vergangenen Sommer verursachte. Sein Haus, welches er mit großen Kosten und Mühen in eine Art Kunstpalaß verwandelt hatte, wurde dabei fast ganz zerstört.

mert; indeß hat er dasselbe inzwischen schöner und prächtiger wiederhergestellt. Durch die von ihm in London ausgestellten Gemälde hat er das Wahlrecht zur englischen Akademie erworben.

Die historische und religiöse Kunst befindet sich in England schon lange im Zustande des Verfalls, dagegen florirt die Genre- und Porträtmalerei, welche letztere immer die bestbezahlte gewesen ist. Das einzig bedeutende historische Gemälde ist „Julianus Apostata in einer Versammlung von Sektirern den Vorsitz führend“, ein Meisterwerk, von Armitage, einem Schüler von Delaroche, der unter der Leitung dieses Meisters an der Ausführung des Gemäldes in der école des beaux-arts theilnahm. Seine fleißige Komposition wird ohne Zweifel in Kupfer gestochen. Neuerdings grassirt bei den englischen Malern gerade wie bei den französischen der Hang zu orientalischer Romantik und Färbung. Von Gemälden dieser Art haben „Rachel mit ihrer Schaafherde“ von Goodall, und der „Babylonische Heirathsmarkt“ von Long viel Lob geerntet. Doch das am meisten bewunderte Werk ist ein Schlachtengemälde von einer jungen Malerin, Miß Thompson, wemgleich es sich mit Darstellungen ähnlicher Art von Deutschen und Franzosen nicht messen kann.

Mit Porträtmalern wird in England mehr Geld gewonnen, als überall sonstwo. Millais erzielt die höchsten Preise bei geringstem Zeitaufwande. Für ein Gruppenbild hat er, wie bekannt, 2000 Pf. St. erhalten, doch muß man es ihm zum Ruhme nachsagen, daß seine Porträts mehr sind als bloß Porträts, es sind Bilder. Gegenwärtig macht sich in London mehr und mehr die Neigung geltend, das Porträt mit gefälligen Nebendingen oder landschaftlicher Umgebung auszustatten.

Die Landschaftsmalerei, obwohl sie in England auf hoher Stufe steht, ist in der Akademie nie zu ihrem Rechte gekommen, und zwar aus dem Grunde, weil Landschaften für das große Publikum, das hier Eintrittsgeld zahlt, weniger anziehend sind als Figurenbilder, namentlich Genredarstellungen. Trotzdem nahmen sich die Landschaften in diesem Jahre auf der Ausstellung gut aus, und mehr als jemals gewinnt man die Ueberzeugung, daß die englische Schule in diesem Fache einen ganz anderen Weg eingeschlagen hat, als die deutsche und französische. Seit den Zeiten Turner's, des größten englischen Landschaftsmalers, ist das Streben dahin gerichtet gewesen, nicht Schatten, sondern Halbtonel zu malen, nicht die Finsterniß, sondern das Licht wiederzugeben. Es galt hierbei, große Schwierigkeiten zu überwinden, dennoch hat dies wohl keine Nation mit mehr Erfolg gethan, als die englische.

Die Skulpturen der diesjährigen Ausstellung nehmen, wie überall, den ausgestellten Gemälden gegenüber einen

geringeren Rang ein; leider ist die Bildhauerkunst in England arg vernachlässigt, nachdem Wilson und Beoley, unsere besten Bildhauer dieses Jahrhunderts, gestorben sind. Ebenso nimmt auch die Architektur eine untergeordnete Stellung ein; indeß ist aus den ausgestellten Entwürfen ersichtlich, daß man den gotischen Stil, welcher seit den letzten zwanzig Jahren in England an der Tagesordnung ist, wiederzubeleben und die anderen historischen Stilarien einem genaueren Studium zu unterziehen und sie wieder aufzunehmen beabsichtigt.

Drei Ausstellungen von Aquarellgemälden, eine Kunstweise, welche für England eine Spezialität bildet, erzielen wie immer gute Resultate. Vier Galerien sind vorzüglich dem vom Continente importirten Bildern gewidmet. — Alles zusammen gerechnet sind hier augenblicklich über 16 Gemäldeausstellungen mit im Ganzen mehr als 5000 Kunstwerken geöffnet, und die Nachfrage ist so groß und das Geld so reichlich vorhanden, daß es den Bildern von einigem Verdienst selten an Käufern fehlt.

J. Peavington Atkinson.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ Der bayerische Landtag hat wiederholt Gelegenheit gehabt, sich mit der Kunst und ihren Interessen zu beschäftigen. Daß er sich dabei nicht allemal auf der Höhe der Situation befand, haben leider die Verhandlungen und Beschlußfassungen in Sachen der königlichen Glasmalereianstalt in München mehr als zur Genüge dargethan. In der letzten Session wurde der Landtag seine Aufmerksamkeit namentlich den Verhältnissen der Staatsgemäldesammlungen und dann noch einmal der Glasmalereianstalt zu, und es lauten Gemäldebekanntnisse beider Kammern dahin zu Stande, den Wunsch auszusprechen, „daß die Kunstschatze der Staatsgemäldesammlungen dem Publikum in erheßlicher Maße als bisher, insbesondere durch Vereinfachung des Kopierens, Gestattung der Nachbildung auf photographischem Wege zugänglich gemacht und zu diesem Zwecke eine Sachverständigen-Kommission niedergesetzt werde und daß gegebenen Falls für die Bewerbung um das Recht der Nachbildung auf photographischem Wege eine Konturrenz eröffnet werden möchte.“ Auf diesen Beschluß hin hat nun das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten eine sorgfältige Prüfung dieses Gegenstandes durch eine Sachverständigen-Kommission eingeleitet, wie wir aus dem Landtags-Abhandlungsbuch erfahren. Auf die Viten „I. anzuordnen, daß die Abfälle und Beizungserlöse Photographien von Gegenständen des bayerischen Nationalmuseums an die bayerischen Bildungsanstalten um einen billigen Preis abzulassen seien, als bisher in Uebung war, II. anzuordnen, daß ein vollständiger zweckentsprechender, die Gegenstände summarisch beschreibender Katalog für die Gegenstände des Nationalmuseums in möglichst kurzer Zeit hergestellt werde“, wurde das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten beauftragt, näher in Erwägung zu ziehen, in welchem Maße Abfälle und Photographien von Gegenständen des bayerischen Nationalmuseums um ermäßigte Preise abgegeben werden sollen, weiter bei Abnahme einer gewissen Anzahl von Nachbildungen um ermäßigten Betrag abgelaufen werden können. Ferner sind die erforderlichen Anordnungen getroffen worden, daß, nachdem die baulichen Vorbereitungen im Innern des Nationalmuseums zum Abschlusse gebracht worden sind und die Aufstellung und Ordnung der Gegenstände nach einem neuen System demnächst im Wesentlichen vollendet ist, ein neuer zweckentsprechender, die Gegenstände summarisch beschreibender Katalog in möglichst kurzer Zeit hergestellt werde. — Ebenso wird die Bitte beider Kammern des Landtages „die

Wasmalerei als besondern Unterrichtsgegenstand in das Lehrprogramm der Akademie der bildenden Künste aufzunehmen und bei der Feststellung des Planes des Akademieggebäudes hierauf Bedacht zu nehmen, eine sorgfältige Prüfung unterstellen werden, und die Allerhöchste Entscheidung hierüber vorbehalten. — Welcher Art nun diese Entscheidung sein wird, muß sich in nicht allzu ferner Zeit zeigen. Aber noch eine die Interessen der Kunst betreffende Frage wurde vom jüngsten Landtage diskutiert. Auf Anregung bayerischer Vertreter brachte der Abg. Frisinger von Würdingen und Genossen einen wichtigen Antrag an die Kammer, dahin gehend: es möge der Art. 68 des Gesetzes über den Schutz der Urheberrechte aufgehoben oder doch gemildert werden. Dieser Artikel verlangt nämlich, daß von Jünglern, welche im Inlande Vorträge öffentlich, musikalische Kompositionen oder Werke der Kunst verlegen, je zwei Exemplare an den Staat abgegeben werden, der das eine der Hof- und Staatsbibliothek, das andere an eine Universitätsbibliothek abgebe. Leider kam die Angelegenheit aus formellen Gründen nicht zur Entscheidung und so werden denn die sogenannten Pflichtexemplare wenigstens bis zur nächsten Finanzperiode noch abgegeben werden müssen. Die Verpflichtung trifft übrigens alle bayerischen Künstler, welche Kunstwerke im Inlande selber verlegen, mit.

* Die römische Chalcographie, das berühmte, 1732 vom Papi Clement XII. gegründete Institut für Kupferstecher, wurde von der italienischen Regierung einer durchgreifenden Reorganisation unterworfen. An der Spitze der Anstalt steht gegenwärtig der Commend. Alessio Juvara. Die Regierung bewilligte der Direction eine jährliche Unterhaltung von 40,000 Franc. zur Herstellung neuer Werke. Der alte Vorrath der Chalcographie beläuft sich auf nicht weniger als 15,000 Platten.

Personalnachrichten.

△ Philipp von Försch, der bisherige Centraldirector der königl. bayerischen Gemäldergalerien, hat die nachgelagerte Verabschiedung in den Ruhestand erhalten unter huldvollster Anerkennung seiner langjährigen erpflirhten Dienste. Die Gesundheit des Hrn. v. Försch war seit Jahren sehr angegriffen; trotzdem kam er seinen Verpflichtungen mit dem Eifer eines Jünglings nach. Der wenigen Tagen noch wohnte er der Sitzung einer vom Kultusministerium eingesetzten Kommission von Sachverständigen bei, deren Aufgabe es ist, der genannten Stelle ein Gutachten über die Modalitäten vorzulegen, unter denen von Werken in den Gemäldesammlungen des Staates Kopien genommen werden können. Während der Sitzung wurde Hr. v. Försch von einer Demnach befallen und mußte in einem Wagen nach Hause gebracht werden. Jetzt hat sich erfreulicher Weise sein Befinden wieder gebessert. Aus Anlaß seines siebenzigsten Geburtstages wurden Hrn. v. Försch von den verschiedensten Seiten ehrenvolle Donationen dargebracht. So übergaben ihm u. A. Deputirten der Münchener Kunstgenossenschaft und des Münchener Künstler-Unterstützungsvereins schön ausgestattete Adressen. Eine Stelle derselben möge hier Platz finden. Sie lautet: „Wir gebeten auf's dankbarste der ansehenden und aufreidenden Aufopferung, mit der Sie als Director der königlichen Gemäldergalerien verflohen gerührt und sich damit um viele Kunstschätze hochverdient gemacht und in den Herzen der Kunstliebenden Künstler ein unvergängliches Denkmal errichtet haben. Sie haben dem Staate Schätze geteilt, die ohne Sie wahrscheinlich noch heute auf unerantwortliche Weise in Speichern und Kellerräumen modern würden. Sie haben Werke von hohem Werthe, die durch minder würdige verdrängt, unserer Beachtung loth entgegen mußten, an den ihnen gehörenden Platz gebracht; Sie haben mit der größten Gewissenhaftigkeit Alles gethan, was Ihnen im Interesse der Erhaltung der Kunstschätze nöthig schien. Ihnen danken es auch die Künstler, daß man den von ihrem Verufe begeisterten Kunstjüngern, die des Studiums halber die Werke alter Meister kopiren wollen, Raum gegeben hat, indem Sie die Aufhebung der mit mehr oder weniger Recht bestehenden Privilegien der handwerksmäßigen Kopisten beantragt und durchgesetzt haben. Für alle diese in Ihrer Stellung als Director der königlichen Gallerien mit Anstrengung aller Kräfte gethatsamten Dienste danken Ihnen Staat, Künstler, Kunstgeliebte und Kunstfreunde gleich gerührt Dank.“ — Ueber die Wahl des Amtsnachfolgers des Hrn. v. Försch verlautet mit Sicherheit noch nichts.

Die Gesellschaft „Arti et amicitiae“ in Amsterdam hatte in diesem Jahre während des Monats Mai eine Leihausstellung moderner Gemälde veranstaltet, welche sich einer zahlreichen Besichtigung mit vorzüglichem Werthe aus dem Privatbesitz erfreute. Bei diesem Anlaß hat die Gesellschaft folgende Künstler zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: 1) Belgier: Rodon, Cloys und Bouciers; 2) Franzosen: Couture, Carpeaux, Garnier, Viollet-le-Duc, Rouillon, Cernat; 3) Deutsche: Manzel, Gautier, Piloty und endlich den italienischen Bildhauer Barzaghi.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Münchener Kunstverein. Meinen Bericht über die letzten fünf Wochenansstellungen muß ich heute notwendigerweise weit länger lassen als mir lieb ist. Als die Verten derselben sind zwei Bilder mäßigen Umfangs von Fr. Desjargues: „Der Tisch“ und „Benedict“ zu bezeichnen, welche zu dem Besten gehören, was dieser geniale Künstler je geschaffen, und die namentlich weit über manche seiner jüngeren Leistungen zu stellen sein dürften. Es erscheint geradezu unmöglich, in Bezug auf Charakteristik und Darlegung des inneren Seelenlebens noch mehr zu leisten, als der Künstler hier geleistet hat, was um so höher angeschlagen werden muß, als der Stoff in beiden Fällen von der größten Einfachheit und von leidenschaftlicher Erregung nirgends aus nur die leiseste Spur ist. Aber gerade darin liegt, wie mir scheint, des Meisters Stärke, daß er die schwere Kunst der Selbstbeschränkung gelernt hat. Witzig an diese Meisterwerke lehnt sich R. E. Zimmermann's „Siegesbotschaft“ an, eine anmutende Reminiszenz an die Kriegsjahre 1870—71. Die Nachricht von der Schlacht von Sedan ist in einem schwedischen Landstädchen eben eingetroffen und nun bricht unerbittlicher Jubel los. Auch der alte würdige lutherische Pfarrer theilt ihn; nur sein Hülfspriester, der zeitliche Wämling, hat sein Herz für Deutschland. Das figurreiche Bild erhebt sich durch scharfe Charakteristik, sorgfältige Zeichnung, überaus glückliche Composition und stilvolle Harmonie des Colorits zu den besten Leistungen der modernen Genremalerei. Louis Braun führte das große Ereigniß selber vor Augen, dessen Echo in den abgelegenen Winkel der bewohnten Erde drang. Auf einem Hügel vor Sedan steht der König Wilhelm von Preußen, umgeben vom Kronprinzen, dem Prinzen Friedrich Karl, dem Herzog von Koburg, dem Prinzen Eitelputz von Dapern, Bismard, Moltke, den Generalen Blumenthal, vonoon, Baumgard u. A., wöhrten unter der Last des Unglücks fast zusammenbrechend der französischen General Reille herantrommt, um dem Könige die Unterwerfung der Stadt und des Kaisers zu melden. Kurzbaier war durch „Sonntagsjäger“ in der Schenke, Fritz Paulsen in Berlin durch seine bereits vielfach reproducirten „Wauernlänger“ vertreten, ein Bild von überaus großer Wahrheit, aber von sehr vielen Stoff zu großen Maßverhältnissen. Edward Schüller brachte zwei sehr werthvolle kleine Bilder: einen Klosterbräunleier, der von des Tages Mühs und Last beim Krug und bei einer Cigarre ausruht, und einen Hofnarren, der einem King bildenden grauen Papagei eine Weisheit vorliest, welche den Herrn überfließen soll. Roszge zeigte eine lästliche Schöne, die einen Tisch mit einem mächtigen Blumenstrauß schmückt; dabei der Titel „Vor dem Fest“. Der Reiz liegt in der wohlthuenden Gesamtwirkung. Dagegen hat es Gabriel Max wieder einmal auf unsere Herzen abgelenkt: er wählte als bekannte Dichtung „Die Löwenbraut“ von Adalb. v. Chamisso zum Gegenstande eines Bildes mit lebensgroßen Figuren. Der Löwe ist ein unübertreffliches Meisterstück, um das ihn ein Sunders beneiden dürfte, aber das junge Mädchen unter den Klauen der Bestie hätten wir dem Maler gerne geteilt, selbst wenn sie weniger verzeihen wäre, als es der Fall ist. Ueber eine „Flucht nach Aegypten“ und ein paar „naße Nuten“ von Thoma habe ich nur zu berichten, daß sie allgemeine Beifall erredeten. — Das Porträt war durch höchst schätzbare Arbeiten von Füssli und ein paar gute Bilder von Vercholdy vertreten, und im Theatergenre tobten sich Paris mit einer prächtigen Schafherde, die einen toten Fischen umspült, Weizner mit „Schafen im Sturm“ und „Schafen im Schnee“, dann Maffei mit ein paar Jagdhäuden, „Austrotrossen“ und „Reiterbitten“ rühmlich hervor, während die Architekturmalerei ein sehr fein gemittetes Bild des waderen Fr. C. Mayer in Nürnberg: „Partie aus

der Franziskanerkirche in Rotterdam an der Lauber" aufzuweisen hatte. — Von den zahlreichen Landhäusern endlich wären: Koch's „Bild in die Ebene", wie ich das treffliche Bild nennen möchte, eine Winterlandschaft von Bindmaier, eine Partie im Höfchenwalde von Malecki, ein Wasserfall im Allertal von Hoff Dader, ein Wochsühling von Her, eine Landschaft mit Zigeunern häufigst von Graf Grünwald, ein Motiv bei Brannenbrug von Weber und eine Partie bei Schongau von Jul. Kange, so wie ein paar anmuthige Bitter von dessen Schüler Luitp. Faustner zu nennen.

A. Der Burlington-Fine-Arts-Club in London hat in Uebereinstimmung mit seinem Zweck, welcher darin besteht, von Zeit zu Zeit die eine oder andere der Haupt- oder Spezial-Kunstformen, oder auch einen einzelnen Meister dem Publikum in einer Reihe von Werken vorzuführen, in letzter Zeit zwei Ausstellungen in seiner Galerie veranstaltet. Die erste, wie dies Blatt schon kurz berichtet, enthielt eine sehr schöne Auswahl von Etichen Benvenuto Cellini's, die größtentheils durch Mitglieder des Clubs herbeigeholt und dem großen Publikum mittels unentgeltlicher Eintrittskarten zugänglich gemacht worden waren. Die ausgestellten Blätter verdienen mehr Beachtung hinsichtlich ihrer vortheilhaften Beschaffenheit, als daß sie eine erschöpfende Vorstellung von der Bedeutung des Meisters geben könnten, der durch mehr denn zweitausend Werke bekannt ist. Die Ausstellung beschränkte sich hauptsächlich auf die in England entstandenen Arbeiten des Künstlers. Was er auf seinen Reisen oder während seines Aufenthalts in Deutschland, Holland, Frankreich und Italien geschaffen, mag in continentalen Sammlungen besser zu finden sein, während die im Burlington Club, British Museum und zu Windsor Castle vorhandenen Stücke von besonderem Werth als Illustrationen in englischer Geschichte, Architektur und Kostümkunde sind. Großes Interesse erregten in dieser Ausstellung die vielen Portraits englischer Vorfürsicher Persönlichkeiten, die unbedeutlich noch hätten vermehrt werden können. Beispielsweise seien hier erwähnt: Eduard VI., Heinrich VIII., Anna Bolena, Katarina von Aragonien, Moret, der Juwelier Heinrich's VIII., alle nach Holben und zumest aus der Arundel-Sammlung. Der Graf von Arundel, bekanntlich einer der feinsten englischen Kunstkenner, war der Gönner Dollars und zog diesen nach England. Dollar hat unschätzbare Ansichten von London vor und nach dem großen Brande von 1666 hinterlassen; im Burlington Club war gleichzeitig eine Karte der Stadt London nach dem Feuer ausgestellt. Von hervorragender Bedeutung war die als „veröffentlichte Blätter" bezeichnete Serie. Der veröffentlichte Katalog sagt mit Recht, daß dies die seltenste Folge von Etichen, wie nicht minder die schönste ist, die von Dollar angeführt worden. Ferner bemerkt der Katalog ebenso richtig, daß die Folge der „Kabin's Duff", von der ein schönes Exemplar ausgestellt wurde, in den besten der Dollar'schen Arbeiten gehört. Auch als Buchillustrator ist der Künstler thätig in England bekannt, so z. B. durch das „Bibliothec" der „Antiquaries of Ireland", „Dugdale's Warmischichte", und „St. Paul's". Die Ausstellung erregte bei Kunstkennern sowohl als auch bei dem großen Publikum großes Interesse, als ein dem Genius Dollars dargebrachter würdiger Tribut. Die zweite in der Galerie des Burlington Clubs stattgehabte Ausstellung galt den Aquarellen des englischen Künstlers Thomas Girtin, geb. 1773, gest. 1802. Ein gedruckter Katalog der Sammlung beginnt mit dem Leben des Meisters und schließt mit den Benennungen, Mäßen und andern Details der 132 ausgestellten Gemälde. Diese Sammlung von Werken eines nie zuvor so vollständig gezeichneten Meisters ist fast erschöpfend zu nennen; ein wesentlicher Mangel derselben besteht jedoch in dem Fehlen einer Reihe von Gemälden aus Paris, die im Besitze des Herzogs von Devonshire sich befinden. Die Werke dieses Meisters haben zumist Werth als schätzbare Ansichten von Burgen, Kathedralen, Aedern und Städten Englands. Girtin machte sich auch die Arbeiten früherer Künstler zu nütze und nahm Skizzen nach Arbeiten Piranesi's, Canaletto's u. a. Die künstlerische Bedeutung dieser Ausstellung besteht in den Aufschlüssen, die sie über das Erblühen der großen Schule der Aquarellmalerei in England giebt, welche letztere gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bemerkt, daß man die Umrisse und neutralen Schatten der Zeichnung einfach mit transparenten Farben illuminirte. Dieser Art war auch die erste Methode Turner's, eines Genies Girtin's. Später kam es jedoch in England zu einer

neuen und größeren Entwicklung der Technik, welche sie zu einer Vollenbung führte, wie sie das übrige Europa nicht kannte. Wie groß auch die Mängel englischer Künstler in der Delmalerei sein mögen, immerhin blühen sie das Recht, als Meister ersten Ranges in der Aquarellmalerei zu gelten, für sich in Anspruch nehmen. Die von Girtin eingenommene Stellung besteht nach Anweisung des Burlington Clubs darin, daß er den Uebergangspunkt von der ursprünglichen, illuminirten Methode zu der des pastellen, volleren und leuchtenderen Farbenantrags bezeichnet, welche dahin strebt, das Wehen und den Reizthum der Delmalerei zu erreichen. Girtin jedoch untercheidet sich von den spätern Meistern seiner Kunst dadurch, daß er bis zu Ende seines Lebens den Gebrauch transparenter Farben anstalt opaker beibehielt; die Anwendung opaker Farben ist nunmehr ziemlich allgemein geworden, nicht nur unter englischen, sondern auch verschiedenen deutschen und andern schländischen Künstlern, die in London aufstellten, z. B. Louis Haghe, Karl Haag und Guido Bach. Girtin bewachte in seinem transparenten Colorit eine Reinheit und einen feinen Ton, den in neuerer Zeit Engländer wie Deutsche eingedröhrt haben, um jener Kraft und jenes Reizthums willen, welche der Delmalerei eigen sind. Dieser Kompromiß zwischen dem beiden Schattungen hat in spätern Jahren dieselben englischen Künstler dahin geführt, daß sie aus Rücksicht oder Neigung dem Wasser zum Theil übergegangen sind, insofern der Wasserfarben unterirdisch aufhörte und nur beizigende des Weichens oder Beiztels bestehen blieb. Girtin's Lebensdauer war leider sehr kurz; er starb in dem jugendlichen Alter von 29 Jahren, während sein Zeitgenosse Turner ihn bis zum Jahre 1851 überlebte und ein Alter von 76 Jahren erreichte.

Vermischte Nachrichten.

C. Michelangelo-Feier in Florenz. Endlich verlauterter Bestimmung über den Zeitpunkt der auf den Herbst verschobenen Ehrentafel des Buonarroti's. Derselbe findet vom 10.—15. September statt. Auch kein der Beschluß ist, aus Anlaß des Fests eine Ausstellung sämtlicher Werke des Meisters in Zeichnungen, Aquarellen, Photographien, Stichen u. s. w. zu veranstalten. Die Ausstellung soll in den Räumen der Florentiner Akademie stattfinden. — Als Führer durch die in Florenz befindlichen Denkmale von der Hand Michelangelo's wird von Prof. G. Cavallucci daselbst ein „Itinerario Michelangeloesco" verbreitet.

Schnaase's Leichenbegängniß fand am 23. Mai Nachmittags unter zahlreicher Theilnahme von Freunden und Bekannten in Wiesbaden statt. Im Namen des Vereins der Künstler und Kunstfreunde legte ein Mitglied einen vollen Vortrags, ein anderes einen Blumenkranz auf den Sarg nieder. Herr Ziemendorff sprach die erziehende Grabrede, der die Ergeworte vom Psalm 37, 29—31 zu Grunde lagen. Hierauf gab der Director des Künstlervereins, Professor Dr. Julius Grimm, dem schmerzlichen Gesühle und der tiefen Wehmuth, die Alle bei der Bekantung umfaßte, in tiefgefühlten Worten Ausdruck, die das unergründliche Schaffen des Dahingegangenen, seine ganze liebevolle, weil Persönlichkeits, die Harmonie des Gemüthes und den Geist des reinen, menschlichen Empfindens, wie er großen und wahrhaftigen Seelen innewohnt, als in vollkommener Weise schilderten: „Beruhe Trauervermittlung! Nicht wir allein, die wir dem Dingen-gangenen das letzte Geleit gegeben, trauern an diesem Grabe. Wo immer die deutsche Kunst eine Stätte hat, wo immer die Wissenschaften derselben treu gepflegt wird, da hat der Ruf: Schnaase ist todt! die Herzen schmerzlich erbeben machen. Wer hoch steht, auf den sind die Blicke von weit her gerichtet; und dem Verstorbenen war es beschieden, eine Stellung zu erlangen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, wie sie, gleich hervorragend, Keiner vor ihm innegehabt, Keiner nach ihm so leicht erreichen wird. Nur einem hochbegabten Geiste, nur rastloser Thätigkeit konnte es gelingen, so hochbedeutendes, so Vahnbrechendes zu leisten. Schnaase war ein leitender Mann. Mit dem feinsten Gesühle für das Schöne, wie es nur der ädelt Künstler natur eigen ist, verband er den Ernst und die Methode des wissenschaftlichen Forschers, mit der Feinsinnigkeit und Eleganz in Form und Darstellung, den gewissenhaftesten, nie ermüdenden Fleiß. Und wie sich bei jedem wahrhaft Bedeutenden und ganzen Menschen das Innere harmonisch abspiegelt,

so war sein Streben durchdrungen von Ernst und sittlicher Weisheit. Mit selbstloser Unzweignützigkeit, mit reinster Liebe zur Sache lag er dem freigenährten Kiebelungsberufe ob, mit freigelegter Theilnahme und mit einem reichlichen Schatze seines Wissens, mit liebenswürdiger Bescheidenheit wußte er Belehrung zu empfangen und mit freundschaftlicher Beurlaubtheit und ermunterte er die Lehrlinge Jünglinge. Äußere Ehren und Anerkennungen hat Schnaase nicht gesucht und nicht gesunken; aber was ihm geworden ist, das ist die begünstigtere Verehrung, die innige Liebe, der unbegrenzte Dank Aller, denen die Erkenntniß der göttlichen Kunst wahrhaft am Herzen liegt. Es ist ein kleines, bescheidenes Häuslein von Künstlern und Kunstfreunden, das viele Kunst umfließt, und in dessen Namen ich spreche, aber die Kunstwissenschaften unseres weiten Vaterlandes steht mit ihm und bultrigt dem Geiste dessen, der jetzt nicht mehr ist. Schnaase ist todt, aber sein Geist lebt und wird weiter fort und fort. Friede sei seiner Asche! und möge der Vorkehr, den er im Leben bescheidenen Sinnes abgelehnt hätte, wenigstens sein Grab zieren!"

Karl Schnaase †.

Sein Geist entsandt der irdisch mühen Hülle
Und ging zurück zu seines Ursprungs Quellen
So friedlich und regiam wie des Meeres Wellen,
Als ob ihn Ruht der Jugend noch erfüllte.

Im Arm der Liebe lag, einschlummert stille,
Das Bild, das sich dem Staube muß'g gelien,
Da lag sie rein die Züge sich erschellen:
Ein hoher Kult der Schönheit war sein Hülle.

Nicht machend mit der ringenden Erscheinung
Und stets gerichtet auf das ganze Wesen,
Ein Freund leicht hingeworfener Vereinnung,

Galt voll es ihm die Erde nur zu lesen:
Es alzeit mild in strengern Worten Meinung
Ist er ein Räuder ernster Kunst gewesen.

D. Eisenmann.

F. A. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 4. Mai eröffnete der Vorsitzende Herr Curtius mit der Vorlage neu erschienener Schriften: 1) des neuen Bandes der römischen Annali und Monumenti; 2) der Jahrbücher des Vereins der Altersgenossen für die Rheinlande Bd. LV u. LVI; 3) des zweiten Theils des in den Monatsberichten der Akademie veröffentlichten Vortrags von Dr. Hirschfeld über das südwestliche Kleinasien. Dann besprach er die von Feuerbach in der Revue arch. herangezogene Künstlerinschrift mit den Namen Polyklet und Pythippos aus Teben, erläuterte die Photographien eines schönen, der spätgriechischen Kunst angehörigen Sarkophages aus Vatras und ließ zur Ansicht zwei tüchtig für das Isl. Museum erworben, sehr zierliche Goldschmuckarbeiten aus Capua und Triento sirkuliren. Herr Adler hielt einen durch größere Illustrationen erläuterten Vortrag über die von dem Herrn Lebeau (Gleichen des französischen Institut), auf Anregung des Directors Burmann erfolgte Aufdeckung eines am Berge Symbos auf der Insel Delos gelegenen altgriechischen Heiligthums. Die zuerst in der Revue arch. 1873 in flüchtiger Weise, dann in der Dalij'schen Rev. de l'Architecture eingehend und charakteristisch dargestellten Fundergebnisse sind, was Raumgestaltung, Konstruction, Orientierung und tautische Einrichtungen betrifft, von der größten Wichtigkeit. Das in einer vorbandenen Felschicht angelegte Heiligthum ist mit seinem Eingange nach Westen orientirt und durch theilweise Ueberdeckung mit 10 freienartig gegeneinander gestellten Granitböden als Hypäthrastrum ausgebildet worden. Das außerordentlich hohe Alter wird durch die Abwesenheit aller Anknüpfungen erwieisen; nur Strukturformen sind vorhanden; das Deckenstirn selbst weiß auf ägyptische Vorbilder. Den Annahmen Burmann's, daß die Insel Delos als ein Centrum für astronomische Beobachtungen betrachtet und in dem Heiligthume die Beobachtungstische des Apollon erblickt, erklärte der Vortragende sich nicht anschließen zu können. Eben so wenig der Annahme Uffing's, der in der Grotte ein Heiligthum des Prometheus zu sehen glaubt. Weitere Mittheilungen wurden einem zweiten Vortrage vorbehalten.

Von Herrn Bornmann wurde der Abdruck einer bisher fast unbemerkt gebliebenen antiken römischen Marmorinschrift vorgelegt, die sich in Pelsaro im Museum Civico befindet. Wie die überall beschriebenen Namen ergeben, ist das Dinnelgewölbe mit den Polar- und Wendekreisen und den 12 Winden dargestellt. Daraus besprach derselbe eine Marmorinschrift aus einer Katakombe bei Genua, die wohl das älteste Denkmal ist, auf welchem Jemand Christ genannt wird (insana Cristaeanus) und die sonst auch manches Eigentümliche enthält. Nach Aufnahme des bisherigen Augerentlichen Müggelies Herrn Frankel zum ordentlichen Mitgliede der Gesellschaft legte Herr Englmann das Werk von Zumbro, Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo vor. Aus demselben geht mit Sicherheit hervor, daß das im Berliner Museum befindliche Mosaik, eine Nilanblacht darstellend, ursprünglich einen Theil des großen Mosaiks von Palastina bildete. Der Kardinal Peretti hatte das in Stiden nach Rom geschaffte Mosaik dem Kardinal Megalotti, dieser mit Ausnahme jenes eines Bildes dem Fürsten Barberini geschenkt. Auf vielen Umwegen gelangte dann jenes Fragment in den Besitz von Gori; von da nach Bayreuth und mit der Bayreuther Sammlung nach Berlin. Sodann sprach der Vortragende über das zuletzt von Genge unter dem Namen: „Philosof in Troja“ publicirte Palenbild. Aus dem bis jetzt übersehenen Umstande, daß Derelios zu dem besprochenen Zwecklande, von der Athena mit Wasser angegriffen wird, ergiebt sich die neue Deutung auf Herakles, der den Erginos tödtet, bei welcher Gelegenheit wir mehrfach berichtet wird, die Athena selbst den Herden mit Waffen verah. Zuletzt gab Herr Fühner, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt, einige Mittheilungen über die neuesten Funde zu Rom und die Fortschritte bei der Aufstellung der Antiken zu Neapel.

* Die Wiener Akademie der bildenden Künste läßt aus Anlaß ihrer 1876 bevorstehenden Ueberziehung in das neue Gebäude eine Denkmünze prägen und eine Festschrift erscheinen. Mit der Ausföhrung der ersten wurde Prof. Radtke, mit der letzteren Prof. Dr. v. Lihgen betraut. Den Inhalt der Festschrift soll eine ausgemähte Darstellung der Geschichte der Akademie mit zahlreichen Portraits und anderen Illustrationen bilden. Die Illustrationen werden theils in Stich und Holzdruck von den Proff. Jacobs, Unger, den Kupferstechern Hilteneper, Dobb, Klaus und Sonnenleiter, theils in Holzschnitt angefertigt. Das österreichische Unterrichtsministerium hat eine namhafte Summe zur Herstellung dieser Werke bewilligt.

Hilfsbeim. Wir haben bereits früher auf die küßbarliche Nachbildung des Hildebrimer Domleuchters aufmerksam gemacht, welche der Künstler im Auftrage des South-Kensington-Museums in London anfertigte. Aus „The Academy“ erfahren wir nun, daß das Kunstwerk im neuen Hofe des Museums seinen Platz gefunden hat, und das Urtheil des Kritikers geht dahin, daß die küßbarliche Nachbildung höchst bemerkenswerthig (most admirably) ausgeführt sei. Wenn sich der Refereur bei der weiteren Beschreibung des Leuchters der Ansicht anschließt, daß in den Nischen derselben ursprünglich Statuetten sich befinden hätten, welche erst später entfernt oder verloren gegangen seien, so darf dem gegenüber auf die von Herrn Küßbar aufgestellte Hypothese aufmerksam gemacht werden, wonach solche Figuren in den Nischen überhaupt niemals vorhanden gewesen sind.

C. Vincenz Bonfanti in Florenz, einer der ausgezeichnetsten italienischen Bildhauer — die letzte Weltausstellung brachte von ihm eine Bisteria, die liegende Statue der Götin Nuthide u. A. — arbeitet gegenwärtig an dem Denkmal Antonio Rosmini's, welches dem Philosophen in seiner Vaterstadt Rovereto gesetzt werden soll. Das in Lebensgröße ausgeführte Modell läßt auf die in fast allen Dimensionen gedachte Monumentalsäule den günstigsten Schluß ziehen. Die Aufgabe hatte ihre besonderen Schwierigkeiten, da hier alle jene kleinen dekorativen Effektmittel ausgeschlossen waren, durch welche die modernen italienischen Bildhauer so oft den Blick der Menge befesden. Rosmini ist stehend dargestellt, in Meditation versunken, den Kopf etwas vorgebeugt und nach rechts gewendet, so daß der unten stehende ihm ins volle Antlitz bilden ka'. Sein Kofium ist die Tracht der von ihm geleiteten Bruderschaft („fratelli della carita"), und die ganze Erscheinung trägt in Form und Ausdruck den Charakter philosophischer Ruhe und ächter Menschlichkeit.

Vom Kunstmarkt.

* Leopold Klamenz, der ausgezeichnete französische Radierer, hat es unternommen, von Menbrandt's „Anatomie“ und den „Salmeffers“ neue Reproduktionen anzufertigen. Beide Bilder wurden befanulich in letzter Zeit auch von William Linger rabirt. Der Weltstreit ist interessant.

△ Illustrationen zum „Effebarb“. Seit ein paar Wochen ist bei Friedr. Brudmann's Verlag in München und Berlin erschienen Costus von Illustrationen namhafter Münchener Künstler zu J. B. Schefel's reizvoller Dichtung „Effebarb“ durch die Ausgabe der letzten vier Kartons vollendet. Es sind ganz prächtige Blätter darunter, wie z. B. das von Ebnard Kühner, das den lebensfrohen Vater Kellermeister der Mönche von Reichenau mit der drallen Klostermagd und das von Wilh. Diez, das den Kampf der Hände mit den Lungen zeigt. Aber im Ganzen fühlt man, daß sich die Mehrzahl der Künstler nicht so in den Geist des Buches versenkt hat, wie es notwendig gewesen wäre. Es läuft viel Modernes in Empfindung und Darstellung mit unter und namentlich fehlt es nicht an großen Verfeßten gegen Architektur, Tracht und Geräthe. In unersen Lagen hat man aber ein Recht darauf, vom Künstler zu verlangen, daß er nicht zu bequem sei, Studien zu machen, wo es an zahlreichen Quellen feineres gibt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunsthistorische Werke.

- Medem, F. L. C. von, Dissibodenberg. Eine Basilika der Rhein-Pfalz. gr. 8. Frankfurt, a. M. Lud. St. Goar. — Das jüngste Gericht in den Bilderwerken mittelalterlicher Kunst. gr. 8. Ebdenda.
- Waagen, G. Fr., Kleine Schriften. Mit einer biograph. Skizze und Porträt. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert.
- Ver Huell, A., Jacobus Houbraken et son oeuvre. Arnheim, Nijhoff & Zoon.
- Die Schlosskapelle zu Klein-Heubach und ihre künstlerische Ausschmückung. 8. geb. Mainz, F. Kirchheim.

Rajendralala Mitra, The antiquities of Orissa. I. Mit Karte u. 36 lithogr. Tafeln. Folio. Calcutta. — London, Trübner & Co.

Müller, H. Davos in geschichtlicher, kunsthistorischer und landschaftlicher Beziehung. 8. Basel, Schweighauser.

Zeitschriften.

The Academy. No. 159.

The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti (Forts.) — The society of french artists, von dems. — The Capitoline Museum, the Colosseum, the Palatine and Esquiline hills, von C. J. Hermanns. — Art sales.

Christliches Kunstblatt No. 5.

Die Kirchenbauten des Gustav-Adolphs Vereins. — Pompejana. II, von J. P. Richter (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Bilderkerche (Schluss). — Aus dem neueren Kirchen-Bau und Umbau in England.

Kunst und Gewerbe. No. 22.

Die bildende Kunst und was ihr angehört, von O. v. Schorn.

L'Art. No. 21.

La sculpture egyptienne, von E. Seldi. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, IV, von P. Lerot. (Mit Abbild.) — La céramique et les faïences, von Mareschal (de Beauvais). — Hans Holbein le jeune, von A. Genevay. (Forts. Mit Abbild.) — Exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von H. Devier. — Un Buste de l'empereur Commode en Hercule, von P. d'Epinay. (Mit Abbild.) — 2 Kunstbellenen.

Auktions-Kataloge.

- J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln. Versteigerung am 10. Juni. Katalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen der Herren Friedr. Baudri in Cöln, Justizgath Sandberger in Weilburg a. d. Lahn. 295 Nrn. — Versteigerung am 14. Juni. Katalog der nachgelassenen Gemälde-Sammlungen der Herren Carl u. Friedr. Sandberger in Weilburg. Landgerichtspräsident Dr. Beasel in Cleve, Fr. Baudri in Cöln und H. Gericke in Mülheim a. R. 381 Nrn.

Inzerate.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Mittwoch, den 16. Juni 1875.

Das Kupferstich-Cabinet des Herrn Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen. Zweite Abtheilung, enthaltend ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Holzschnitte etc. von alten und neuen Meistern.

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Meisterwerke

der

KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues.

Von Professor Dr. C. v. Lützw.

Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mk. 75 Pf., geb. mit Goldschn. 9 Mk.

So eben erschien ein Neudruck von:

ROM

32 Originalradirungen

von

Karl Sprosse.

(24 Mark.)

Herabgesetzt auf 6 Mark!
Verlag v. Georg Wigand in Leipzig.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 228 Holzschnitten.

gr. 8^o. broch. 6 M., eleg. gebunden
7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Verlag unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstundt & Pries in Leipzig.

Sind zu Dr. G. v. Ullow
(Wien, Zbergsamgasse
25) od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Köhlg. 3),
zu richten.



à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstellen.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. III. — Der neue Katalog der Formschneider'schen Sammlung. (Fortf.) — Öffentliche Kunstpflege in Bayern; Berliner Museen. — Münchener Akademie. — Österreichischer Kunstverein; Archäologische Kommission in München; Sälzberg. — Der Neubau der Kaiserliche Akademie; Neubauten in München. — Leipziger Kunstausstellung; Malerei (Walden); Leipziger Kunstausstellungen; Österreichisches Museum.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Daß die heutige Ausstellung ein vorwiegend lokales Kolorit hat, gereicht ihr nicht gerade zum Vortheil. Es würde uns zu weit ab von unserem Ziele führen, wollten wir hier den Gründen nachforschen, welche die geringe Theilnahme der auswärtigen Künstlerwelt zu erklären geeignet sind; es sei genug, die Thatsache zu konstatiren. Andreas Achenbach hat sonst seine besten Strandbilder aus Ostende oder Cadixen in sich ausgeführt, um in möglichst imposanter Weise bei uns aufzutreten. Dieses Mal sandte er nur zwei Parerga ein, die er zwischen zwei Cigarren fertig gebracht haben mag, die nicht einmal als die Klauen zu gelten vermögen, aus welchen man auf den Löwen schließen könnte. Oswald Achenbach, sonst mit seinen Darstellungen großartiger italienischer Natur das Entzückende aller Künstler und Kunstfreunde, fehlt dieses Mal ganz; ebenso Hans Gude, dessen schimmernde Binnensee-Bilder noch frisch in unser Aller Erinnerung leben. Den Meister Schleich deckt die kühle Erde, und kein posthumes Werk weckt die Erinnerung an den verehrten Todten, der sonst ein so lieber Gast in Wien war; selbst der künstlerische Mittelstand der Münchener und Düsseldorf'scher Schule glänzt durch seine Abwesenheit. Unter so bewandten Umständen wird man das Wiener Gepräge der Ausstellung, insbesondere auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, leicht erklärlich finden. Leider ist aber auch von den guten Wiener Landschaftlern mancher nicht vertreten, so Prof. Albert Zimmermann, ein Künstler von befeuchtender Vergangenheit, von großem, ernstem

auch heute noch vorhaltendem Streben, der Gründer einer vortrefflichen Schule, um welche er sich hohe Verdienste erworben hat, trotz der zu der seinigen fast entgegengekehrten Richtung, welche seine Jünger eingeschlagen haben. Auch Pötzl hat nicht ausgestellt, der feinsinnigste Kolorist in der jüngeren Künstlergeneration Wiens; er ist vor einigen Wochen nach Paris übersiedelt. Sollte ihn die Ausstellungs-Kommission gar so schnell vergessen haben? Lichtensfeld ist auch nicht da. Wir vermiffen ferner Pettenkofen, den Stolz der Wiener Künstlergasse, auch Huber. Beide sind zwar nicht ausschließlich Landschaftler, doch läßt ihre Abwesenheit eine vielfach bemerkte Lücke in der Vertretung der Wiener Landschaftsmalerei.

Wenn wir so viele sehen, die nicht da sind, wird man es uns andererseits auch zu Gute halten müssen, wenn wir viele nicht sehen, die wirklich da sind. Es sind das die Vielen, welchen wir trotz ihres numerischen Uebergewichtes das Recht nicht zugestehen können, als charakteristische Repräsentanten für die in Wien geübte Kunst aufzutreten. Mit Freuden begrüßen wir einen Neuling auf dem Felde der Landschaftsmalerei, und zwar keinen geringeren als Hans Makart. Seine „Berolische Landschaft“ ist zwar kein neues Werk, er hat sie schon fertig mitgebracht, als er, von München ausgewandert, sich bei uns niederließ. Nichtsdestoweniger ist es die erste landschaftliche Darstellung, mit welcher er vor der Oeffentlichkeit erscheint. Man darf ihn zu dieser Leistung beglückwünschen, die mehr künstlerischen Feingehalt aufweist, als zum Beispiel seine „Kleopatra.“ Vielleicht ließe sich, wenn ihm ein landschaftlicher Mathematiker nachrechnen wollte, der Beweis führen, daß

eine Natur, wie er sie gemalt hat, nach den Gesetzen der Perspektive nicht recht möglich ist. Das verschlägt aber bei einer idealen Landschaft nicht viel, denn hundert große Beispiele lehren, daß die höhere künstlerische Wahrheit nicht unter solchen Unrichtigkeiten zu leiden braucht. Makart's Landschaft, die in ihrem Motiv sowohl auch in ihrer düsteren feierlichen Färbung an Ruysdael's „Judenkirchhof“ in Dredden mahnt, hat thatsächlich diese künstlerische Wahrheit für sich. Man kann es nur dringend wünschen, daß er dieses einmal betretene Feld pflügen möchte. Wir sind gewiß, daß er im Stande wäre, unsern „idealen“ Landschaftern manche kräftige Anregung zu bieten, und Gott weiß, wie nöthig sie es hätten!

Eine zweite ideale Landschaft hat C. F. Lessing zur Ausstellung geschickt; sie benennt sich „Landschaft im Charakter des Harzes“. Thatsächlich zeigt das ernst gehaltene, in Lessing's schlichter Art durchgeführte Bild nicht sowohl den Charakter des Harzes, als den — Lessing's. Es ist im Allgemeinen ein mißlich Ding um eine Landschaft, „im Charakter“ dieser oder jener Region. Ein Künstler, der eine Harzlandschaft malen will, wird sich durch kein anderes Mittel helfen können, als daß er sich im Harz niederläßt und dort Naturstudien macht. Jedes andere Mittel ist vom Uebel. Eine eigentliche Harzlandschaft ist Lessing's Bild nicht, dagegen ist es dieses Mal auch keine rechte heroische Landschaft geworden. Das Streben, den Charakter des Harzes zum Ausdruck zu bringen, hat dem Miniaturgen, der sonst in Lessing's Bildern von so ernster Größe zu sein pflegt, sichtlich Abbruch gethan.

In der Nähe hängt eine „Mühle in Südtirol“ von Robert Ruß, deren glänzende, bravourmäßige Technik es für das Lessing'sche Bild nicht rathsam erscheinen ließ, sich in Bezug auf Geschicklichkeit der Hand in einen Wettkampf damit einzulassen. Die Virtuosität von Robert Ruß, seine Gewandtheit in der Verwendung und Beherrschung aller Mittel, die selten fehlgehende Kühnheit, mit welcher er den gewagtesten Effekten zu Leibe geht, sind erstaunlich. Hätten seine Bilder auch eine Seele, verriethen sie nur durchweg einen adeligen Sinn für die höchste Feinheit der Farbewirkungen: er brauchte keinem Landschaftler den Vorrang vor sich einzuräumen. Leider pflegt die Natur ihre Gaben zu vertheilen, nicht zu häufen.

Schilder hat uns dieses Mal mit kleiner Münze abgerichtet. Die großen Bilder, die er in jüngster Zeit vollendet hat, sind in Privatbesitz übergegangen, vor Eröffnung der Ausstellung, und konnten für diese leider nicht mehr gewonnen werden. Die wenigen Tafeln, die seinen Namen tragen, sind übrigens, obwohl zum Theil sehr skizzenhaft, doch durchwegs anmuthig und gefällig; Schilder, mag er auch manchmal die bestigste Oppo-

sition wecken, macht doch nie etwas Uninteressantes. Vollständiger sind seine Schülerinnen, die Schwestern v. Parmentier, vertreten; sie machen ihrem Lehrer alle Ehre. Ihre Bilder haben keinen Zug mehr von weiblichem Dilettantismus an sich; vielmehr präsentiren sie sich als künstlerische Leistungen, die man sehr ernst nehmen darf, und die auch des Beifalls der Kenner sicher sein können. Viel frische Begabung zeigt Ditschewer in einigen Waldbildern, dagegen hat er mit einer „Stürmischen See“ einen gewaltigen Mißgriff gethan. Er giebt, indem er die Gewalt des Meeres durch ein empörtes Wellen anschaulich machen zu können vermeint, nur eine Anbeutung, eine Aposiopese der stürmischen See. Die Alten haben wohl einen Baum hingemalt, um dadurch anzudeuten, daß dort ein Wald zu stehen habe. Solche Naivitäten können wir aber den Künstlern der heutigen Zeit nicht mehr passiren lassen.

Hugo Charlemont läßt in einer „Holländischen Dünenlandschaft“, sowie in zwei flaktrien Laublandschaften erkennen, welch' erfreulichen Fortgang die Entwicklung seines jungen Talentes nimmt. Sein Bruder, der Figurenmaler, hat die Ausstellung leider nicht beschied. A. Schaffer, Ranzoni und Wunsch haben treffliche Arbeiten zur Ausstellung gebracht. Sie sind ausgereifte, in sich fertige Künstler, über welche wesentlich Neues nicht mehr zu sagen ist.

Von den wenigen auswärtigen Künstlern hat in erster Linie Gust. Koken aus Weimar sich durch eine überaus frische und liebliche Frühlinglandschaft im Fluge die Herzen aller Kenner erobert. Auch v. Gleichens-Kühwurm, bei uns schon lange kein Fremdling mehr, hat sich durch seinen „Aehweschel“ zu seinen alten noch eine große Anzahl von neuen Freunden erworben. Ich darf nicht schließen, ohne noch des Freiherrn Engen v. Ranzonnet zu gedenken, der mit seinem „Morgen am Ganges in Benares“ eine der interessantesten und feinstgestimmten Landschaften beisteuerte.

Baldwin Gröller.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.

(Fortsetzung.)

Die zarte Landschaft von Rembrandt, eine ganz lichte Gegend, wird dem Herkules Segers beigegeben. Der Vergleich mit dessen wirklichem Wert aus der Suermondt'schen Galerie, seinem einzigen bezeichneten Gemälde, das bis jetzt nachgewiesen worden ist, bestätigt diese Vermuthung nicht. Letzteres ist weit schwerer im Ton, nicht so scharf und gestreich in der Pinselführung. Es besteht eine Verwandtschaft zwischen beiden Gemälden, aber nur eine solche, die dem Verhältnisse des Nachfolgers, Segers, zum Vorbilde, Rembrandt, entspricht.

Vor einigen Jahren erklärte W. Bode, noch ehe er dies bezeichnete Bild von Segers kannte, eine als Rembrandt geltende Landschaft in den Uffizien für eine Arbeit des Segers. Das war eine glückliche, durchaus treffende Bestimmung, zu welcher Bode durch das Studium von dessen Radirungen und Schrottblättern gelangt war. Wenn man auch jetzt seine und Rembrandt's Radirungen als Maßstab der Beurtheilung an die beiden Gemälde in Berlin gelegt hätte, so wäre man wohl zu einem andern Ergebnis gekommen. Was in Frage stehende Bildchen stimmt vollständig mit radirten Landschaften von Rembrandt; eine solche Zartheit und feine Mäßigung kommt bei dem wirren, seltsamen, ob auch oft großartigen Herkules Segers nicht vor. — Endlich wird die zweite, bisher dem Rembrandt zugeschriebene Landschaft mit Ruth und Boas angezweifelt. Wahrscheinlich geht man auch hierin zu weit, selbst wenn die Bezeichnung des Bildes, wie man glaubt, unächt sein sollte, und jedenfalls ist an jener Stelle des Katalogs, welche für Arent van Gelber als Urheber eintritt, die Qualität des Bildes weit unterschätzt. Ueberriselt erscheint uns die Verwerfung von Jan Vot's Urheberschaft bei einem höchst reizenden Bildchen sowie von derjenigen Bruuwer's bei dem frühen Bauerntanz und der poetischen Mondscheinelandschaft.

Noch in manchen anderen Fällen möchte ich den Zweifeln des neuen Katalogs nicht beistimmen. Ich niederlege mich indeß mit Erwähnung einiger Bilder älterer niederländischer und deutscher Schule, bei denen dies der Fall ist. Die Nachgiebigkeit einem von anderer Seite einmal ausgesprochenen Zweifel gegenüber hat zur Unterschätzung eines der herrlichsten Kleinode der Sammlung geführt, der Madonna in der gotischen Kirche von Jan van Eyck. Auch bedeutenden Kennern und Spezialforschern können gelegentlich Irrthümer begegnen; und so sind Crowe und Cavalcafle ebenfalls von solchen nicht frei gelieben; diesem Bildchen gegenüber kamen sie gar nicht recht in's Reine, der glühende Lichteffekt in der Kirchenhalle führte sie sogar zu der Frage: „Ist das nicht etwa eine geschickte Kopie von einem Meister wie de Hoock?“ Das giebt nun zwar der Katalog nicht zu; das alte Rähmchen mit der alten Schrift, gleichzeitig mit dem Bilde, würde allein schon einer solchen Annahme widersprechen. Aber weßhalb — nachdem man eingesehen, daß jenes Urtheil ein entscheidener Mißgriff war — nun bloß eine so schäblichste Einmündung: „Für eine gleichzeitige und zwar vortreffliche Schularbeit würde das Bildchen jedoch jedenfalls gelten müssen.“ — Schularbeit? Die Qualitäten, die uns hier entgegenreten, hat nur Jan van Eyck selbst. Keine seiner Eigenschaften ist so wenig auf die Schüler

und Nachfolger übergegangen, wie sein Zauber in der Luftperspektive. Die Madonna stimmt, was bei den spätern Nachahmungen dieser Darstellung nicht der Fall ist, auf das nächste mit derjenigen des Altärechens in der Drehdener Galerie überein. Von diesem, sagt der Katalog, werde das Suermondt'sche Bild „an Zeichnung, Perspektive und Leuchtkraft übertroffen.“ Ich kann das nicht zugeben, nachdem ich das Bildchen im Jahre 1871 unmittelbar neben dem Drehdener gesehen habe. Das ist auch wohl nur eine Umschreibung der Stelle bei Crowe und Cavalcafle: „Es erinnert etwas an die Madonna in Dresden, nur daß die Töne minder silbern sind und das Impasto schwerer ist.“ Minder silbern, gewiß; kein Silberton, sondern ein Goldton herrscht hier, das brachte die gewählte Aufgabe mit sich, dort Tagesbeleuchtung, hier glühendes Abendlicht, welches durch die großen Kirchenfenster fällt. Leider sieht dies Kleinod in Berlin nicht so gut aus wie früher und weßhalb? Man hat hier wie bei den übrigen van Eyck, Dürer und Polkein die schwarzen Rahmen mit einer breiten, grellen Vergoldung, die der Wirkung Eintrag thut, versehen*), und man hat zweitens das Glas entfernt, das dies wie ein paar andere, besonders kostbare Stücke schützte. Es ist nicht zu billigen, wenn man die Gläser auf Gemälden gar zu häufig anwendet, wie in der Drehdener Galerie, aber manchmal ist ein solcher Schutz sehr angebracht. Auf diesem garten Bildchen sind jetzt starke Risse im Firnis, die früher nicht vorhanden waren, zu bemerken.

Crowe und Cavalcafle wollen auch ein anderes Bild der Suermondt'schen Sammlung nicht als van Eyck gelten lassen: die Madonna im Garten, welche sie dem Petrus Christus zuertheilen. Dieser Zweifel war, wenn wir uns recht erinnern, auch in den vor Ankauf der Sammlung erstatteten Bericht der Berliner Galerie-direction (abgedruckt in der Vossischen Zeitung) übergegangen; man hat ihn jetzt glücklicherweise nicht aufrecht erhalten; wie grundlos er war, läßt sich gerade in Berlin konstatiren; man kann hier das Bild mit den innern Flügelu des Genter Altars, mit denen es schlagend übereinstimmt, in der Landschaft namentlich mit dem Flügel der Bilder vergleichen und zugleich mit ächten Arbeiten von Peter Christus, der sich dagegen als ein weit tiefer stehender, schwerer, treddener Künstler zeigt.

Das Dürer-Portrait ist einfach verworfen. Hätten die Verfasser des Katalogs es hinreichend studirt, um zu diesem Resultat zu kommen, so hätte auch ein Irrthum nicht stattfinden dürfen, der sich bis in den Text der zweiten Auflage fortgepflanzt hat und erst in einem Nachtrage zu dieser berichtigt wurde: das

*) Auch bei den zwei Brustbildern von Terborch sind die dunklen Originalrahmen durch Gelbrahmen ersetzt worden, nicht zum Vortheil.

*) The early Flemish painters, 2. ed., S. 115.

Bild enthalte die gefälschte Inschrift des Münchener Exemplars; während es doch nichts enthält als ein Monogramm, das notorisch erst bei der Restauration von Herrn Andreas Müller an der Stelle angebracht worden ist, an der er auf dem alten, ganz zerfallenen Grunde, welcher dann neu übermalt werden mußte, die Spuren eines alten Monogrammes bemerkt hatte.*) Meine subjektive Ansicht von dem Suermondt'schen Dürer-Porträt hatte ich früher nur als solche ausgesprochen und ausdrücklich bemerkt, daß sie zwar von manchen Fachgenossen getheilt, aber auch gerade von namhaftesten Kennern Dürer's nicht zugegeben werde. Vorläufig muß ich darauf verzichten, nochmals auf die Frage einzugehen, bei dem jetzigen hohen Preise des Bildes habe ich es nicht von neuem untersuchen und gemeinsam mit Fachgenossen betrachten können. Man hat leider überhaupt die meisten Bilder, die man anzusehen, zu hoch gehängt, obgleich gerade bei ihnen ein Platz, der erneuerte und bequeme Prüfung, fortwährende Möglichkeit zu vergleichen und zu diskutieren, gestattete, unbedingt zu wünschen wäre.

In einem Falle hat der Katalog den Namen eines großen Meisters, den ein Gemälde bis zu der Erwerbung durch Herrn Suermondt getragen, wieder aufgenommen: den Namen Quentin Messys bei der großen Halsfigur des heiligen Hieronymus in der Zelle. Herr Suermondt ließ diese Benennung fallen, weil er sofort erkannte, daß dies Bild überhaupt kein niederländisches, sondern ein deutsches sei. „Das Bild führte von jeher, und unbefritten, den Namen des D. Messys“ heißt es im Katalog. Von jeher; woher weiß man das? und unbefritten, in der Sammlung Passenscheid zu Amsterdam**), weiteren Kreisen nicht bekannt; was beweist das? „Das Bild ist das Original zu den zahlreichen, mehr oder weniger freien Wiederholungen, die sich in verschiedenen Sammlungen vorfinden.“ Bitte um Verzeihung; mit jenen bekannnten, auf Quentin Messys zurückgehenden Bildern hat dieses Gemälde nichts gemein als den Gegenstand. In jenen wendet sich der Heilige nach der entgegengesetzten Seite, sein Haupt ist bedeckt, seine Hute weist mit dem Finger scharf auf den Todtentopf hin, während er auf dem Berliner Gemälde ganz in Sinnen vertieft darsitzt, ohne jede nach außen gerichtete Beziehung; endlich blickt man in jenen Wiederholungen meist durch das Fenster des Gemäches in eine Landschaft hinaus, während hier der Raum ganz geschlossen ist. Die „mehr oder weniger freien Kopien“ stimmen in diesen Beziehungen miteinander überein, keine hat mit diesem angelegenen Original das mindeste zu thun; ihr wirk-

liches Vorbild hat aber Waagen einmal namhaft gemacht: „Das ursprüngliche und unzweifelhafte Original aller dieser Bilder von D. Messys befindet sich in der gewählten Sammlung des Grafen d'Artaud zu Turin“). Meyer und Bode fahren fort: „Selbst D. Messys hat kein anderes Gemälde von solchem malerischen Schmuck, des Kolorits hinterlassen: von solcher Pracht der Färbung bei vollendeter Behandlung des Tons und Hellkunkels im Zimmeraume.“ Ganz zutreffend; aber wo sind denn nun die Züge, die für seine Urheberschaft sprechen, wenn seine übrigen Gemälde nicht Ähnliches aufweisen? Wen Quentin besitzt das Berliner Museum ein vorzügliches Madonnenbild, das mit seinen Hauptwerken in Löwen und Antwerpen in der Behandlung völlig übereinstimmt; die Vergleichung ist also leicht. Bei ihm findet man, bei großer Zartheit und seiner Harmonie der Farben, doch einen festen, auf emailartige Glätte hinielenden Vortrag, niemals aber diese eigenthümliche Flüssigkeit des Farbauftrags, der, ganz dünn über der Zeichnung liegend, dieselbe überall hindurchscheinen läßt. Sodann ist ihm auch dieser Kopfstypus gänzlich fremd. Was wir mit voller Sicherheit behaupten können, ist, daß der Hieronymus in Berlin von einem Meister, der Dürer nahe steht, herrührt. Mit Dürer's Stil stimmt die Zeichnung, besonders in den Händen, Dürer's Technik entspricht die Behandlung von Haar und Bart; ganz in seinem Geist, direkt von ihm inspirirt ist der Kopf, in Typus, Haltung und Ausdruck dem herkömmlichen Kupferstich des Hieronymus in der Zelle und noch mehr dem Holzschnitt von 1511 verwandt. Von diesem sichereren Resultat wagte ich zu einer Vermuthung fortzuschreiten, und ich glaube, daß dieselbe eine glückliche war. Ich sah mich nach dem Künstler des Dürer'schen Kreises um, dem eine solche Farbe, ein so wunderbares, malerisches Gefühl zuzutrauen sei, und da dachte ich an Hans von Kulmbach, namentlich an seine Anbetung der Könige bei Herrn F. Pippmann in Wien, die einen nahe verwandten Charakter in dem greifen, knieenden Könige, einen ähnlichen dünnen Vortrag bei höchster Zartheit des Tons und Leuchtkraft der Farbe zeigt.

Auch noch in einem andern Falle verwechelt der Katalog die deutsche und die niederländische Schule. Ein sicher flandrisches Bildniß (Nr. 15) weist er einem „deutschen Meister“ zu. (Schluß folgt.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ **Wesentliche Kunstpflege in Bayern.** Im bayerischen Budget für die laufende Finanzperiode (1875—76) sind zum ersten Male für Förderung und Pflege der Kunst 25,000 fl. pr. Jahr, im Ganzen also 50,000 fl. eingelegt worden, und der König hat auf Grund gesetzlicher Vorschläge der Kommission von Sachverständigen zur Ausführung monumentaler

*) Vgl. Zeitschrift, IX, S. 199.

**) In Waagen's sehr ausführlichen, auf zahlreiche Privatsammlungen eingehenden Reise-Notizen über Holland kommt sie nicht vor.

*) Handbuch, I, S. 148. — Diese Sammlung existirt seit einigen Jahren nicht mehr.

Werte der Skulptur wie der Malerei verschiedene Summen aus diesem Fonds benötigt: nämlich 10,000 Fl. Aufschuß zur Ausführung eines Siegelentwurfes auf dem Friedhofe in Augsburg durch den Bildhauer Professor Kaspar Zumbusch in Wien, wofür die Stadtgemeinde Augsburg überseits 30,000 Fl. votirt hat; ferner 10,000 Fl. für die Ausführung eines großen Oelgemäles durch den Schlachtenmaler Franz Adam in München zur Erinnerung an die Waffenthaten der bayerischen Armee in dem letzten deutsch-französischen Kriege (speziell an die Einnahme von Orleans); dann 2100 Fl. für die Vollenbung der künstlerischen Aus schmückung der katholischen Kirche in Obstenhart am Giesme; 6000 Fl. Aufschuß für die Herstellung eines Denkmals in der protestantischen Stiftskirche in Kaiserstanten (Pfalz) zur Erinnerung an die Bereinigung der Lutheaner und Reformirten der Pfalz; 6000 Fl. für die Herstellung von Oelgemälden in der katholischen Stiftskirche zu Herrleben und 4000 Fl. zu gleichem Zwecke in der protestantischen Hauptkirche zu Nördlingen und endlich einen Aufschuß von 18,000 Fl. für die Herstellung eines monumentalen Brennens am dem Maximilians-Platz in Bamberg.

Berliner Museen. Der schon veröffentlichte Bericht der Generalverwaltung über die Erweiterungen der 141. Museen in Berlin seit dem Jahre 1872 entwirft ein sehr erfreuliches Bild von der thätigen Fürsorge für die Institute und von der rührigen Thätigkeit des Grafen Ullrich, der seit jenem Jahre an der Spitze der Generalverwaltung steht. Namentlich muß man seiner strengen Unparteilichkeit, mit der er fast alle Abtheilungen der Museen beinahe gleichmäßig bedachte, ein uneingeschränktes Lob spenden. Das Hauptverdienst an der bedeutenden Bereicherung der Kunstsammlungen wird man allerdings der Fürsprache des hohen Professors der Museen, dem Kronprinzen, zuschreiben haben. Es wurden im Ganzen während des Zeitraums von 3 Jahren 32 Dienststellen durch die Abtheilungs-Direktoren, ihre Assistenten u. s. w. gemacht, deren Resultate fast alle Abtheilungen bereicherten. Die Gemäldergalerie erhielt einen Zuwachs von 220 Stücken, die Skulpturen-Galerie von 73 St., die Sammlung der Gypsabgüsse von 192 St., das Antiquarium von 2589 St., das Münzkabinett von 20,500 St., das numismatisches Kabinett und die Sammlung der Handzeichnungen von 12,368 St., die ethnographische Abtheilung von 3031 St., die Sammlung der vaterländischen und nordischen Alterthümer von 3363 St., die der ägyptischen Alterthümer von 50 St. und die Kammern von 1325 Stücken. Die Gesamtsumme dieser Erwerbungen beträgt 44,337 Stück. Wir beglückwünschen den öffentlichen Rechenschaftsbericht mit großer Genugthuung und wünschen, daß die Generalverwaltung weiter dem Ziele zuzustreben möge, das sie sich selbst mit den Worten vorgesetzt: „dem Volke die Idealwelt der Kunst aufzuschließen und ihm das Schöne zu zeigen, wie es in allen Perioden und unter allen Nationen hervorgebracht ist.“

Personalnachrichten.

Δ Münchener Academie. Der König von Bayern hat auf Antrag des Kultusministeriums die Errichtung eines Lehrstuhles für christliche Kunst an der Münchener Academie genehmigt und denselben dem bekannten Historienmaler Andreas Müller verliehen. Mit derselben Entschloßung wurde die Berufung des Bildhauers zum Academie-Direktor erledigt Professor der Historienmalerei Wilhelm Lindenschmit verliehen. Ueber beide Ernennungen herrscht in den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde überaus lebendige Freude.

Sammlungen und Ausstellungen.

Österreichischer Kunstverein. Noch selten hat die Ausstellung im Wiener Schönbrunnbauhofe so viele militärische Velude gezeigt, wie in diesem Monat. Die großen Schlachtenbilder aus dem letzten deutsch-französischen Kriege von Fleißner und Adam erregten jedoch nicht bloß in „Machtreuen“ das Interesse in hohem Grade, auch die Laien in Kriegsoffizieren strömten zahlreich herbei, um die bevorstehenden Szenen aus den deutschen Soldatenkämpfen in der künstlerischen Darstellung zu schauen. Die Bilder haben längst ihre Andeutung auf den deutschen Ausstellungen gemacht, und die „Schlacht bei Wörth“ ist auch dem Wiener Publikum von der Weihnachtsausstellung der bekannt, so daß wir von einer eingehenden Schilderung wohl

Umgang nehmen können. Das Interessanteste des Interessanten bleibt Fr. Adam's „französischer Kavallerie-Angriff auf norddeutsche Infanterie bei Sedan.“ Der Vorgang ist so klar und lebendig geschildert, daß auch ein Nichtkrieger die Bore- und Nachtheile der Kämpfenden leicht beurtheilen kann; jeder fühlt sich mitten in die Situationen hineinversetzt. Die Ruhe der Landschaft zwischen den wogenden lämpfenden Massen, die klare sonnige Luft neben den großen Pulverwolken, — das sind Kontraste, die sich gegenseitig unterstützen und heigern; dabei hat aber der Künstler nirgends mit seinen Mitteln über die Schärfe geäußert; das Bild ist bei allem Figurenreichtum und der bedeutenden Perspektive von wohlthuerender Stimmung, und der Beschauer wird keineswegs durch die Epochen von dem Hauptgedanken abgelenkt. Kräftig in der Farbe und schön aufgelöst ist Fleißner's „Einnahme des Kronprinzens des deutschen Reiches in Fribourg“; alle Gestalten atmen Delidmuth und Sieg. Weniger glücklich ist das zweite Bild des Künstlers: „Das Hauptquartier der dritten bayerischen Armee während der Schlacht von Sedan.“ Daß die historische Treue das künstlerische Element in den Hintergrund drängt, fällt wohl eutschuldend in die Waagschale. Das Bild läßt sich, da die versammelten Helden mehr als lebenslose Zuschauer erscheinen, als daß in ihnen der Wille der kämpfenden Macht repräsentirt wäre; man sieht zu wenig Interesse für den Ausgang in ihren Gesichtern; doch — wir irren vielleicht, und gerade die Nahe, mit welcher der Kampf von seinen Leitern betrachtet wird, ist ein Vorzug für viele. Achtungsvoll vernehmen wir vor Angel's wiederholt besprochenen trefflichen Bildnissen des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preußen und bauerer nur, daß letzteres Gemälde in verfehlter Beleuchtung hängt und dadurch nicht so zur Geltung gelangt, wie es gemalt ist, eilen dann an Rieger's „Rietzig“ vorüber, um uns die Erinnerung an das herrliche Amthal nicht zu trüben und lassen uns erst im nächsten Saal vor dem Werke eines deutschen Reichers nieder, der eben in Florenz seine Werkstätte aufgeschlagen hat. A. Wödlin's „Meerestille“ ist ein lehrreiches Bild, aber so genial und tief ergreifend wie die meisten Arbeiten des Künstlers. Beim ersten Anblick findet das Auge nicht Zeit, auf die Verwirrung der Kontraste einzugehen; es wird zunächst von dem Zauber der Formen und der tiefen sinnlichen Anmut der Farbe gefesselt; erst nach und nach schält sich der Gedanke aus den Formen heraus, die ihn umdrängen, tritt dann aber um so tiefer und bestimmter hervor. In södemerter Prangung ruht auf einem aus den Fluten aufstrebenden Felsstück ein blühend schönes Weib; sie läßt die Wellen um ihre reizenden Formen spielen, sieht nachlässig einen gelben Schleier über ihre Reize und blickt lächelnd nach einem bromsbarbenen Seebämon empor, der hinter dem Felsen aus dem Wasser aufsteigt und schon in die Ferne schaut, ob kein Auge ihn beobachtet. Die Abendstunde greift mit der Finlen in die Wellen, um mit einer kräftigen Handvoll Wasser das unholde Weib zu erschrecken. Ringsum trübes, graues Meer, tiefgestimmter Himmel. Dieser an und für sich originale Gedanke ist nun von Wödlin mit einer Meistereihaft vorgetragen, daß es schwer fällt, in wenig Zeilen den Vorzügen des Bildes gerecht zu werden. Wödlin malt in Tempera und überzieht das getrocknete Bild mit einer Mischung von Oel und Wach, das eingetrunken wird; dadurch erhält er eine bei weitem größere Transparenz und Kraft der Farbe, als wir sie in der modernen Oelmalerei gewohnt sind. Das Verwendungsgegenstände an dem Bilde ist die Behandlung der Fleischwunde; fast ohne Schatten, nur in zarten Regentönen von Blaugrün modellirt, auf der unterlegten Rosafarbe basiert, gewinnt die Formgebung eine Weichheit und Durchsichtigkeit, die an das Lyones'sche Kolort hinanreicht, wenn auch mit ganz anderen Mitteln. So hart aussehende die Farben, wie der gelbe Schiefer, das tintenblaue Wasser, die rothen Haare neben einander sitzen, — die Stimmung des Bildes wird dadurch keineswegs gestört. Einen wahrhaft dämonischen Eindruck macht der Triton. Der Kopf, mit dem halb neid, halb wehmüthig in die Weite stierenden Antlitz ist genial erfunden und für sich ein Meisterstück. — Bei dem Uebrigen können wir uns kurz fassen, da nur wenig Neues und von alten Bildern nicht bedeutendere Hervorragendes zu verzeichnen ist. „La barca della carita“ von Fr. Kraß, — der Triton raubt der im Schiff angelegten den Blumen schmuck — ist von etwas süßlicher Romantik, doch recht gemalt. Gert's „Küchen-Interieur“ sind reizende Kabinett-Bildchen

von liebevoller Durchführung; voll keiner Charakteristik ist Rotta's „Zu spät.“ Ferner sind Young, Ten Kate, D. Achenbach, C. Eigler und Herrung mit nennenswerthen Arbeiten vertreten. Die Karons „Aus Goethe's Leben“ von F. Junker sind nett gezeichnet, haben jedoch keinen besonderen Anspruch auf höheren künstlerischen Werth.

△ **Archäologische Ausstellung in München.** Zu Ehren der im Sommer zu München tagenden General-Versammlung der deutschen antikestudiesen Vereine wird eine Ausstellung von selbst-gemaltenen Funden aus Bayern veranstaltet werden, welche bei der Befestigung sämtlicher bishöflicher Vereine Bayerns eine höchst interessante zu werden verspricht. Es findet sich nämlich in den Sammlungen der genannten Vereine ein reicher Schatz von Erzeugnissen der Kunstgeschichte der selbst-gemaltenen Kulturperiode, welche dem größeren Publikum bisher so viel wie ganz unbekannt blieben, obwohl sie theilweise auch von eigentlichen Kunstwerthen sind und zudem vielfach Anlaß zu interessanten Vergleichen mit ähnlichen Erzeugnissen vorchristlicher und hellenischer Zeit gibt.

B. Düsseldorf. In den Pfingsttagen fand hier ein großes Kunstfest statt, welches eine Menge von Fremden herbeigelockt hatte. Die beiden Kunstausstellungen hatten deshalb auch Besuche gezogen, ihre Räume mit möglichst vielen neuen Bildern zu schmücken. Der Besuch derselben war ungemein zahlreich, und seit langer Zeit fanden sich nicht so viele Beschauer dort zusammen, wie in diesem Mal. Von Künstleren hat man aber leider dabei nicht gesehen. Bei Hümmeler und Kraus haben wir wieder eine Menge von Gemälden aus München, Weimar, Berlin, Karlsruhe und Rom, die uns theilweise, wie das „Frühlingsmärchen“ von Gabriel Max, schon durch anderweitige Besprechungen vorherbeif bekannt waren. Von hiesigen Künstleren hatten G. Oeder und S. Jolobson treffliche Landschaften ausgeführt, die bei großer Einfachheit des Motivs durch ihre künstlerische Behandlung sichtlich wirkten. C. Haubrich schloß sich ihnen würdig an und Darant und Mecherbeim boten ebenfalls höchst verdienstliche kleinere Bilder. Ein sehr hübsches Motiv stellt P. Fiedel in seiner „Kirche mit ritterlicher Staffage“ recht ansprechend dar. A. Norman brachte einen großen norwegischen Fjord von ungemein frapperanter Wirkung, und C. Lubwig bewährte sein reiches Talent in einer großen Gebirgslandschaft aus Tirol. R. Wurnier lieferte diesmal eine große Marine und zeigte auch darin seine virtuose Technik, die wir schon oft gerühmt. Unter den Gremelbildern zeichneten sich die spielenden Kinder von Karl Hertel ebenvoll aus. Farbe und Behandlung bewiesen darin auf's Neue das ernste Streben dieses begabten Künstlers. Höchst anziehend war ein sein empfundenes Gemälde von C. Feller, „Mutterglück“, und „die Nömerin“ von Th. van der Wedd darf ebenfalls auf Lob Anspruch erheben. F. Wolkmann an erster Stelle in seinen „Waldschützen“ abermals seine seltene Begabung. Wir müssen es nur immer bedauern, daß er vielleicht nicht auf bessere Gegenstände verwendet. Zwei sehr gemeine Jungen, die das Rad schlugen, und von denen der Eine gerade dabei den Kopf unten und die Füße in der Luft hat, können unmöglich auf die Dauer Interesse erregen oder höheren ästhetischen Anforderungen genügen, wenn sie auch noch so lebendig und charakteristisch dargestellt sind. Von den Bildnissen haben wir das Selbstporträt von Karl Schyn und sehr schöne Damenbildnisse von A. Graß und Fr. O. Greve anzusehen. Auch eine glänzende Wüste von Georg Neumann darf nicht unerwähnt bleiben. Derselbe stellte den verdienstvollen Zehloger aus Schulmann, Oberstsenioratsth. Dr. Maxors in München dar und war nach einem guten Delbild von Kugler gemalt. In der Ausstellung von W. Schulte befand sich eine große, sehr eindrucksvolle Landschaft „Am Felsberg mit Wind auf den Felsen“ von Oswald Achenbach, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Meisters in scheinbar leichter Berührung ließ. Andreas Achenbach hatte ein wunderbar schönes Aquarell ausgeführt, eine Marine, die sich seinen Delbildern ebenbürtig anreicht. Alfred Böhm stellte ein Kriegerfest in einem Dorfe dar, eine Landschaft mit vielen Figuren, deren Verläufe besonders in einer überaus naturwahren Auffassung und Beleuchtung bestanden. F. W. Schreiner erlieferte durch ein poetisch gewähltes Motiv, was wir bei unsern modernen Landschaftsmalern leider immer seltener finden. Er zeigte eine einsame

Waldkapelle in romantischer Umgebung und ernster Stimmung. Das große Bild bewies auch in malerischer Hinsicht anerkennenswerthe Fortschritte. In einem Leinwandgemälde im Schilde von C. Post wirkten die sich vielfach wiederholenden schiefen Linien in Blüten und Figuren ungemein störend, wodurch die hübsche Abendstimmung nicht recht zur Geltung kommen konnte. Ein höchstes Gemälde lieferte Rudolf Jordan, „Proßt Wablzeit“ betitelt. Dasselbe sprach durch die gemüthliche Auffassung und einen süßen Humor allgemein an. Auch „die Bäume“ von Fr. Poler erwarb verdienten Beifall. So seltsame Zeichnung und harmonische Färbung zeichneten das einfache Bild ebenvoll aus. C. Heyden und C. Feller waren ebenfalls durch rühmendewerthe Gemälde vertreten, die durch freundlich amuthenden Inhalt viele Beschauer herbeilockten. F. Loussaint liebte es, in seinen Sachen auch dem Humor eine Rolle zu geben. Dies war auch jetzt der Fall, wo er eine Dame darstellte, die im Walde einen drallen Bannernungen als Studie malt. Unter den Tierbildern müssen wir treffliche Sachen von G. Silo, C. Ing und Friz Lange namhaft machen, von denen besonders des letztgenannten Bild außerordentliche Fortschritte wahrzunehmen ließ. Sehr reichhaltig war auch das Porträtgemälde. Der Amerikaner Schabe lieferte die lebensgroßen Knieflüße des Hais und der Hirsche zu Weib, die virtuos behandelt waren. Wir haben in diesen dabei wieder den Bemerkung auszusprechen, den wir schon mehrfach den Künstlern, die aus der Schule Wilhelm Schob's hervorgegangen sind, zu machen hatten, daß sie das Hauptgewicht auf das Stoffliche, die Gewänder, Draperien, Bänder, Schminke, Erben, Hintergrund u. dgl. legen und dabei die Hauptfache, die möglichst leuchtende Carnation des Kopfes und dessen geistvolle Auffassung weniger beachten. Es scheint uns dies ein entscheidender Mangel zu sein, der den Bildnismalern von den wahren Zielen der Kunst noch weiter entfernt als den Genremalern. Ein recht tüchtiges Porträt hatte C. Vertling ausgeführt. Ganz besondere Anerkennung aber verdient ein Bildnis des Meisters Eisig von Fr. Hedwig Grebe, welches bei sprechender Ähnlichkeit so geistreich und ideal angefaßt war, wie man es nur selten findet. Kopf und Hände waren vortrefflich gemalt, und Bart, Hut und Sammetrock zeigten ebenfalls eine wahrhaft meisterhafte Behandlung. Schreitet die junge Dame, die sich, wie wir hören, erst vor etwa anderthalb Jahren der Kunst gewidmet hat, in solcher Weise fort, so wird dieselbe jedenfalls einer rühmreichen Zukunft entgegengehen.

Vermischte Nachrichten.

B. Der Neubau der Düsseldorfer Akademie gelangt nun endlich zur Ausführung. Gleich nach den Pfingstfeiertagen prüften die beiden vertragenden Räte im Ministerium nochmals die ganze Baupläne und die von dem Architekten Rissfarb ausgeführten Baupläne. In einer Sitzung, die sie mit dem Lehrer-Kollegium der Akademie hatten, erklärten sie, daß es der Wunsch des Ministers sei, ein allen künstlerischen Anforderungen möglichst entsprechendes Gebäude herzustellen. Die Wünsche der akademischen Lehrer fanden die wohlwollendste Berücksichtigung und die vorgelegten Pläne und Kostenanschläge gelangten mit unwesentlichen Abänderungen zur Annahme. Am 24. Mai fand seitens der Stadt die Uebergabe des Bauplatzes am Siederbeisbolen statt, und da die Bemühungen sämtlicher beteiligten Behörden und Personen die Vorbereitung schon weit gefördert hatten, so konnte sofort mit dem eigentlichen Bau begonnen werden, dessen Fundamente man noch im Laufe des Sommers zu vollenden hofft. Baumeister Rissfarb ist mit der Ausführung beauftragt, die mit möglichst reichhaltiger Ausstattung betrieben werden soll. Die Kammer hat beauftragt die Summe von 1,200,000 Mark für den Bau bewilligt, die also ebenfalls zweckmäßig sind architektonisch schönen Pläne berechtigen zu der Annahme, daß sich Düsseldorf bald eines neuen Akademiegebäudes zu rühmen haben werde, wie es kaum besser gewünscht werden kann. Die Lage des Platzes haben wir seit Jahren in diesen Blättern auf's Wärmste empfohlen, und wir freuen uns deshalb, unsere Ansicht, die hauptsächlich auf mancherlei Widerspruch stieß, nun schließlich doch zur Anerkennung gelangt zu sehen.

△ **Neubauten in München.** Demnächst wird München wieder um ein paar Gebäude reicher werden, welche, obwohl

mit Privathäuser, doch den Charakter der Monumentalbanten wenigstens annähernd erhalten. Der Prachtbau des Grafen Arco-Vallay an der Nordostecke der Pfaffenstraße (vormals Fingergäßchen), erscheint im Rohbau vollständig und zeigt die Verhältnisse und Grundformen des französisch-italienischen Baustiltes der Mitte des vorigen Jahrhunderts; die Wirkung dürfte freilich durch die enorme Ausdehnung der Fassade verlieren, insofern selbe nicht reichler gegliedert werden sollte, als die Anlage jetzt erleben läßt. — Dem Arco-Palais gegenüber wird nach

den Entwürfen des Architekten Ab. Schmid ein großartiges Kauf- und Wohnhaus aufgeführt werden, das eine Bazar-Verbindung zwischen den drei anstößenden Straßen (Theatiner, Rastler- und Schaffstraße) bieten soll. Der Entwurf der Fassade zeigt die der italienischen Renaissance eigentümlichen Formen mit reicher Decoration. Nefiz vermischt man auch hier eine energiereichere Gliederung des mehr als die balle Straßen-länge einnehmenden Gebäudes, welche durch die vielgestaltete Decoration kaum erlegt werden dürfte.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunst-Auktion.

Bei der am 19. April durch Hrn. Vörner veranfaßten Versteigerung von Kupferstichen, besonders französischer Schule, wurden u. A. nachstehende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Nr. 91.
92	Audran, G. 5 Bl. Die Alexandererschlagenen und das Jelt des Darius. Nach Le Brun	150 —
141	Le Bas, J. Ph. 6 Bl. Die Ankunft Ludwig's XV. in Havre de Grace 1749. Nach Descamps	90 —
332	De Bouillé, L. La Bascule	110 —
381	Callot, J., 6 Bl. und 10 Verdieren. Die Belagerung des Fort St. Martin auf der Insel Ré	114 —
414	Canet, Raffon u. Watts. Seejagdscenen. Nach R. Baton	75 —
430	Cathein, L. J., Marie Antoinette. Nach Frebou	70 —
514	Cochin, C. H., Die Decorationen der Schloßterrasse zu Versailles etc. 1739. Nach Perot	90 —
640	Dorigny, A., Die Transfiguration. Nach Raffael	75 —
747	Ebelind, G., Halbfigur des Moses. Nach de Champaigne	65 —
749	— Derl., La sainte famille de Jesus-Christ. Nach Raffael	170 —
773	— Derl., Andwig, Herzog von Bourgogne. Nach de Troy	51 —
825	Fald, J., Karl Gustav Wrangel. Nach Kistler	100 —
890	Maffard, J., La cruche cassée. Nach Greuze	66 —
891	Porcelain, Kunststuck eines Mädchens. Nach demselben	104 —
902	van Ounff, P., 9 Bl. Götterliebchafsen. Nach Tizian	93 —
903	— Derl., 5 Bl. Alexandererschlagenen und das Jelt des Darius. Nach Le Brun	75 —
974	Zanineti, F., Le satyr amoureux. Nach Carême	52 —
975	— Derl., La bacchante enivrée. Nach demselben	54 —
979	— Derl., Die Dorfhochzeit. Nach P. A. Wille	89 —
1033	Audran, Cotin, Latrion, Le Bas. 4 Bl. Jahreszeiten. Nach Lancret	97 —
1035	de Parmesin, 4 Bl. Tageszeiten. Nach dems.	69 —
1036	— Dieleise Folge	112 —
1038	— Derl., Die Lebensalter. Nach dems.	90 —
1039	Le Bas, J. P., Nappas italien. Nach dems.	56 —
1053	Schmidt, G. F., Nicaisie. Nach dems.	70 —
1193	Maffard, A., Ludwig XIV. Nach Le Brun	65 —
1287	Roypcau, J., Oeuvres de Ph. Wouwermans 91 Bl.	130 —
1312	Müller, J. G., Die Schlacht von Danters-Hill bei Vofsen. Nach J. Trumbull	58 —
1545	Porcelain, J. A., Il bagno di Leda. Nach Correggio	51 —

Nr.	Gegenstand.	Preis Nr. 91.
1630	Schmidt, G. F., Der Priester Lourens	290 —
1647	— Derl., Konstantin Scarian	126 —
1656	— Derl., François le Chambrier. Nach Rigaud	53 —
1669a	— Derl., Pierre Mignard. Nach dems.	905 —
1677	— Derl., G. F. Plume. Nach Falbe	250 —
1694	— Derl., General von Schoumoulow	146 —
1695	— Derl., Elisabeth I. von England. Nach Leoque	204 —
1712	— Derl., Cochin, Bautois, Renard Dubos. Die Lebensalter. Nach Cochin	70 —
1713	— 3 Bl. derselben Folge	60 —
1716	— Derl., Brustbild eines Greises	50 —
1729	— Derl., Der Berier. Nach Rembrandt	60 —
1740	— Derl., Der Preis mit der Sammetmütze	100 —
1757	— Derl., Selbstporträt	90 —
1753a	— Derl., Alexander spricht Timothea frei. Nach Carracci	69 —
1878	Strange, A., Henrietta Maria von England. Nach van Dyck	54 —
2036	Batteau, A., 8 Bl. Figures de modes. Nach ihm selbst	113 —
2037	— Derl., Die italienische Schauspielergruppe. Ebenfalls	72 —
2070	Parmesin, A. de, L'accordee de village. Nach Batteau	75 —
2071	Cochin, C. H., La marice de village. Nach demselben	75 —
2072	— Ecton, J. G., Les plaisirs du bal. Nach demselben	76 —
2074	Latrion, R. D., L'embarquement pour Cythere. Nach dems.	70 —
2097	Wille, J. G., Le concert de famille. Nach G. Schalden	90 —
2124	— Derl., Michel Massifier. Nach C. Vanloo	65 —
2125	— Derl., Philippe de la Roite-Quandaucont	60 —
2131	— Derl., A. F. Boiffon, Marquis de Marignac. Nach Loque	62 —
2140	— Derl., Pierre Louis Moreau de Manceprieux. Nach Tournier	50 —
2150	— Derl., u. Doullé, Edward von England, gen. der Präident	80 —
2166	— Derl., C. H. Connois. Nach Corru	58 —
2260	Norstin de la Courtois'se rabites Werk. 72 Bl.	90 —
2265	Et. della Vella. 6 Bl. Entrata in Roma dell' eccelmo ambasc. di Pollonia l'anno 1633	60 —
2269	Hoffe, A., Hochzeitseremonien etc.	55 —
2271	Fald, J., Triumphbogen eridit in Danzig, zu Ehren Wiadiol. IV. 1646. Nach Boy	60 —
2365	Wierz, D., Heinrich III., König von Frankreich	120 —
2521	Borstermann, L., Stanislaus IV. von Polen. Nach Zoutman	150 —

Auktion Malichon. Am 10. Mai und an den folgenden Tagen wurde im Hotel Treuet zu Paris die ausgedehnte Sammlung Malichon's, früherer Herausgebers der Gazette des beaux-arts, bestehend aus Kupferstichen und Meilen zur Versteigerung gebracht und damit ein enormer Erfolg erzielt; wir

heben nachstehende Preise hervor: Von den Meilen: „Rafael Finignetta“, „Anbetung der Magier“, 4100 Fr.; „Pyramus und Thisbe“, 905 Fr.; „Antares empfängt das Haupt des Cyrus“, 700 Fr.; „Sultan“, 455 Fr.; „Kesterei“, 705 Fr.; „Perthuis und Dejanira“, 325 Fr.;

„Hoch“, 300 fr.; „Eine Par“, 650 fr. Von den Kupferstichen: Baldini, „Die Anbetung der Magier“, 2000 fr.; Jacopo de' Barbari, „Mann mit der Biene“, 420 fr.; Venus, 600 fr.; „Eator, Hite blauen“, 900 fr.; „Priapopier“, 1080 fr.; „St. Sebastian“, 4105 fr.; „Fran, in den Spiegel sehen“, 1205 fr.; G. A. da Brescia, „Mann mit Heiligen“, 7100 fr.; „Perfekte tödtet die Vernünftige Hydra“, 1200 fr.; J. Campagnaola, „Der Sammler“, 2300 fr.; „Sammer“, 1900 fr.; „Jünger Schöler“, 2550 fr.; D. Campagnaola, „Zwei, langende Kinder“, 3700 fr.; „Älter, „Ramm und Eva“, 2990 fr.; „St. Casparius ober St. Eufert“, 2550 fr.; „Mantegna“, 960 fr.; „Das Wappen mit dem Totenkopf“, 2150 fr.; Van Dyd, „Lilian und seine Frau“, 330 fr.; F. Hlindt, „Kampfen, Keldie und Becher, nebst sieben Metallarbeiten“, 4000 fr.; Claude Lorrain, „Sonnenuntergang“, 1800 fr.; „Die Festlichkeiten, veranstaltet von dem spanischen Gesandten an die Nachricht von der Wahl Ferdinand's III.“, 4250 fr.; Lucas von Leyden, „David schlägt die Harfe vor Saul“, 620 fr.; „Die Passion (9 Bl.)“, 3900 fr.; „Küßler des verlorenen Sohnes“, 8600 fr.; „Pauli Belehrung“, 1350 fr.; „Verfuchung des heil. Antonius“, 1500 fr.; „Maria und Magdalena“, 8500 fr.; „Mars und Venus“, 1850 fr.; F. Lippi, „Die Verflüchtigung“, 3305 fr.; „Christus wird dem Volke gezeigt“, 3305 fr.; A. Mantegna, „Die Grablegung“, 920 fr.; Rocetto, „Triumph Neptun's“, 2605 fr.; „Zdroende Maria“, 3900 fr.; „Bachus“, 3150 fr.; A. da Rodens, „Erpben“, 1005 fr.; „Die Bestall Lucia“, 1950 fr.; B. Mantegna, „Kauf der Europa“, 1000 fr.; „Mann mit einem Pfeil“, 2705 fr.; „Der heil. Hieronymus und ein anderer Heiliger“, 2000 fr.; Marcantonio Raimondi, „David erschlägt Goliath“, 1300 fr.; „Krenzdabnahme“, 2000 fr.; „Hofst Baunis, in Aßen predigend“, nach Raffael, 3005 fr.; „Notre-Dame à l'encasler“, 4705 fr.; „Vierge au palmier“, nach Raffael, 3500 fr.; „Urtheil des Paris“, nach Raffael, 6705 fr.; „Die Weinlese“, nach Raffael, 2250 fr.; „Kenus und Cupido“, 1705 fr.; „Mars, Venus und Cupido“, nach Mantegna, 2400 fr.; „Amateus“, nach Francia, 2300 fr.; „Vespe“, nach Raffael, 2500 fr.; „Die heil. Calicil“, nach Raffael, 2950 fr.; „Die Schlange spricht zu einem Jüngling“, 4000 fr.; „Der Sängler“, nach ihm selbst, 7005 fr.; „Die Rletterer“, 3600 fr.; „Bietro Artino“, nach Titian, 3500 fr.; Rembrandt, „Christus predigend“, 1100 fr.; „Christus, die Kranke heilend“, 9600 fr.; „Christus dem Volke vorgeführt“, 4700 fr.; „Der heil. Hieronymus“, 2605 fr.; „Der Kanal“, 2000 fr.; „Rembrandt's Mühle“, 630 fr.; „Der Goldwiegler“, 700 fr.; „Portrat des Johann Luitma“, 3000 fr.; „Johann Afelin“, 3000 fr.; „Die Hüfte und der Denscher“, 6511 fr.; Rebetta, „Die heilige Jungfrau“, 580 fr.; Schengauer, „Die Grablegung“, 500 fr.; „Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, in einem Hese sitzend“, 2005 fr.; „Lob der Maria“, 1305 fr.; „St. Georg“, 1300

fr.; „St. Michael“, 2500 fr.; C. de Sesto, „Entbauhung Johannis des Täufers“, 7000 fr.; Jagel, „Bartier des h. Sebastian“, 400 fr.

W. Leipziger Kunstauktionen. So eben ist C. G. Boerner's Katalog der II. Abtheilung des rühmlich bekannten Kupferstich-Cabinet's Marx erschienen, welches am 16. Juni und an den folgenden Tagen in Verzug besichtigt werden soll. Wie der Katalog der I. Abtheilung und die Sammlung selbst über die Zeit ein lebhaftes Interesse und eine animirte Beurtheilung von Seite öffentlicher Cabinet- und Preisammler erziehen hatte, so können wir auch dieser II. Abtheilung ein gleiches günstiges Resultat versprechen. Man ist überhaupt in neuer Zeit genehmt, in Bömer's Katalogen stets nur gute Waare anzutreffen, alles Mittelmäßige ist ausgeschlossen, und es sind zum größten Theil alte und bekannte Sammlungen, welche in diesem Auktions-Lotale zur Versteigerung kommen. Der vorliegende Katalog enthält in 1825 Nrn. Altes und Neues, aus allen Schulen, und so dürfte jede Spezialität von Sammlern Zugabendes und Wünscheverthes in der Sammlung finden. Von alten Italienern sind Marc-Anton und dessen Schule, Mantegna und Andreani hervorzuheben; von Altdenischen treten Kranad, Lautenad und Andere hervor; von holländischen Meistern haben Breunthof, Dufant, Jan van de Velde, C. Biescher, Bolwert und Vorsterman die meisten und geschätztesten Blätter geliefert. Von Fürstenberg, der durch seine höchst seltenen Schabkunstblätter in den reichsten Sammlungen kaum mit zwei oder drei Blättern vertreten ist, finden wir im Katalog sechs Blätter verzeichnet, durchweg kostbare Seitenarbeiten. Auch Bailant und Bertolte haben viele und schöne Blätter dieses Genres geliefert; von erstem finden wir auch vier Blätter seiner seltenen Radirungen. — Eine der größten Seitenarbeiten im Gebiete der Radirarbeit ist ein Blatt von Herr. Zogers (Zogers), auf welches wir die Kunstkenner nicht erst aufmerksam zu machen brauchen. Von Grabstichblättern, welche den Hauptbestandtheil der Sammlung bilden, können wir, ohne zu weitläufig zu werden, keines hervorheben. Die geschätzten Stecher Meissen, Mantuil, Edelint, Drevel, H. Goltius, Hoesler, K. Meyers, Schmutzer, Wille, Stränge, G. H. Schmitz, Longhi, J. O. Müller, Burnet liefern Erzeißliche, weshalb wir den Freunden die Künstler eine aufmerksamere Durchsicht des Kataloges angelegentlich empfehlen.

Δ Oesterreichisches Museum. Die Münchener Filiale der C. W. Reichsmann'schen plastischen Anstalt in Nürnberg hat von dem galvanoplastischen Erzeugnisse des L. I. Muscous für Kunstausstellungen in Wien die alleinige Niederlage für München erhalten. Der Umstand, daß die Fabrikate des bayerischen Gewerbe-Museums im selben Lotale angegestellt sind, legt es nahe genug, Vergleiche anzustellen und wer der Wahrheit die Ehre geben will, wird sagen müssen, daß die Produkte des Wiener Museums nach mehr als einer Seite hin den Vortug verdienen.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Mittwoch, den 16. Juni 1875.

Das Kupferstich-Cabinet des Herrn Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen. Zweite Abtheilung, enthaltend ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Holzschnitte etc. von alten und neuen Meistern.

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Mus dem künstlerischen Nachlasse des C. Obertrib.-Procurators Abel find verschiedene Meisterwerke der alldutschen, niederländischen und spanischen Schule dem Verlaufe angelegt. Es befinden sich darunter zwei sehr schöne, vorzüglich erhaltene Altäre mit den Bildnissen historischer Personen. Ferner sind hervorzuheben: „Madonna mit dem Kinde“, und „hl. Catharina“, Art von van Dyck, „Wäscherin“, Art von Murillo, und noch andere verschiedener Meister. Die Bilder können täglich eingesehen und ein Kauf abgeschlossen werden. Aufschriften wolle man richten an

Herrn Procurator Abel, Stuttgart, Rasternenstraße 18.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig.

Sieben erschienen und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DEUTSCHE RENAISSANCE

herausgegeben von A. Ortwein.

42. Lieferung. Abtheil. XII. Hameln, autogr. von F. Dreher, 3. Heft. à 2 Mk. 40 Pf.

Inhalt: Blatt 1 u. 2. Façade und Details des Hauses Backertstrasse No. 16. Blatt 3, u. 4. Facadent u. Details von Häusern der Osterstrasse. Bl. 5 u. 6. Fachwerkdetails. Bl. 7 bis 10. Burg Schöwöber bei Hameln.

43. Liefrg. Abtheil. XX. Ulm, autogr. von L. Theyer, 1. Heft.

Inhalt: Blatt 1-3. Thüren im Eisingerhof. Bl. 4 u. 5. Details zu Bl. 1-3. Bl. 6 u. 7. Decke deselbst. Blatt 8-10. Details hierzu. Leipzig. E. A. Seemann.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Ullrich
(Wien, Theresienmühlgasse
25) oder an die Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.

18. Juni



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gefaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthändlerung an-
genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschli. des Buchbinder) wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: Der Salon. II. — Der neue Katalog der Courcouronnes Sammlung (Schluß). — Bericht vom Kunstmarkt: London; Kurland Ostbalt. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Salon.

II.

Die Schlachtenmalerei hat heuer wenige Sensationsbilder aufzuweisen, und ich zweifle sehr, ob die ausgestellten die Ehre der Reproduktion in dem Maße genießen werden, wie die „Letzte Ladung“ oder der „Kampf auf dem Eisenbahndamm“, der jüngst so sehr im Kurse gestiegen ist, wie es sich im Hotel des Ventes herausstellte. Die Tendenz, die historische Kriegsmalerei zum gewöhnlichen Genrebild zu degradieren, tritt immer deutlicher zu Tage. Ein solches Schlachtenbild behandelt diese oder jene kleine Episode ganz im Genre eines Jagdereignisses oder einer Gartenscene. Die meisten Künstler richten ihr Werk selber dadurch, daß sie auf das Gelingen des Porträts den Hauptwerth legen; es sieht bei gewissen Bildern ganz so aus, als wären sie nur geschaffen worden, um die Züge einiger, dem Verfasser bekannten und befreundeten Personen, welche der Zufall zeitweilig in den Kriegsrod gesteckt hatte, der Nachwelt zu erhalten.

Das „offizielle“ Gemälde, welches den politischen, aber durchaus nicht den künstlerischen Ehrenplatz einnimmt, ist das „En avant“ von Beaucé. Mittelpunkt und Hauptmotiv desselben ist die Gestalt Mac Mahon's hoch zu Ross, einen Säbel schwingend, der sich nicht viel länger ausnimmt als ein Küchenmesser. Um den Marschall herum, dessen Gesichtszüge ziemlich genau getroffen sind, der aber dabei eine Grimasse schneidet, die fürchterlicher ist als nöthig, so daß sie eher an eine krankhafte, nervöse Kontraktion mahnt, als an die innere Aufregung im Kampfgetümmel, hat der Maler

die banalste, militärische Umgebung gruppiert. Wie oft sahen wir nicht — und nicht immer im „Salon“, sondern auch auf der Aushängelwand von Jahrmarktsbuden — den nämlichen Juaven in die Trompete blasen, den nämlichen Offizier im lichten Rod mit der einen Hand nach Vorwärts zeigen, die andere mit dem Revolver bewaffnet, denselben Todten in der nämlichen Postur u. s. w. Ein gutes Porträt des Marschalls im Stile Melie Jacquemart's wäre nützlicher und ästhetischer gewesen als diese falsche Kopie Jvon's. Das „En avant“, welches über die Lippen des Marschalls kommen sollte, da es der Ausgangspunkt der Komposition gewesen, sucht man vergebens auf dem ganzen Bilde — man findet nichts als ein ganz gewöhnliches Getümmel in einer Staubwolke.

Weit ruhiger, fast zu ruhig dem „En avant“ gegenüber ist die „Einnahme des Pei Ho“, die wichtigste Episode des chinesischen Krieges. General Cousin de Montauban, der Befehlshaber der Expedition, beschließt, nachdem er in einigen partiellen Kämpfen die Streitkräfte der Söhne des Himmels auf's Haupt geschlagen, gegen Peking vorzuziehen. Die Chinesen vertheiligen den Weg zu ihrer Hauptstadt hinter den befestigten Linien des Kanals Pei Ho und verschanzten sich besonders stark an der Brücke von Palitao. General Montauban läßt die Raketenbatterien vorsehren, um die Position zu nehmen. Beaucé wählte den Moment, in dem der Obergeneral den entscheidenden Befehl an den Chef der Artillerie richtet. Diese Gruppe bildet den Mittelpunkt. General Montauban, der seinem Stab auf einem Braunen um wenige Schritte voran reitet, deutet mit der Rechten auf die Brücke. Der bis an den

Aermel hinauf in Gold galonirte Artillerieoffizier zieht tief die Mäute und schickt sich an umzukehren, um die Drede seines Chefs auszuführen. Beide Physiognomien sind von frappanter Ähnlichkeit. Montauban, der alte gebräunte rüchichtslohe Haudegew, der Oberst, eine elegante, zierlich aufgeputzte Erscheinung mit offenem Gesicht und etwas schwärmerischen Zügen, die den künftigen sentimentalcn Schriftsteller der Tagesbülletins der Pariser Belagerung errathen lassen. Der junge Offizier ist der berühmte P. D. Schmitz, dessen Namenszug zehn Jahre später so rasch populär und mit den Ereignissen so eng verknüpft werden sollte. Unmittelbar in der Nähe wüthet der Kampf. Im Halbkreise aufgestellt domert die französische Artillerie gegen die chinesischen Positionen, deren Schlüssel die Brücke ist, eine im kühnen Schwunge aufgeworfene, nur einen Bogen starke Brücke, über deren Gemäuer Standarten und Fähnlein der Himmelschen flattern. Den Vordergrund des Bildes füllt martialisch die doppelte Veranschaulichung einerseits des Vormarsches der französischen Infanterie durch die Tabatsfelder, andererseits des Einbringens der tartarischen Gefangenen aus. Von einer mit kurzen Karabinern bewaffneten Eskorte von Chasseurs d'Afrique umgeben, marschiren die trotzig dreinblickenden Streiter des chinesischen Kaisers zwei zu zwei auf. Jedes Gewehr ist ihnen abgenommen worden, und sie sehen in ihren Zwischenjungen fast mehr eingebrachten Lanblenten als Kriegsgefangenen ähnlich. Zwei Mandarinen zu Pferd, von denen der eine in einem merkwürdig hellblauen Kasten gehüllt ist, nehmen sich etwas kriegerischer aus. Der eine wirft wehmuthsvolle Blicke auf die eroberten, mit Drachen und sonstigen Symbolen geziereten Standarten, welche die Chasseurs d'Afrique beutefreudig schwingen. Zwei Spahis, in rothe Mäntel gehüllt, betrachten philosophisch dieses Destré der Besiegten. Daß sich diese nicht ganz gutmüthig ergeben haben und den Franzosen nicht von selbst in die Hände fielen, sollen wohl die zahlreichen chinesischen Leichen beweisen, mit welchen der Weg besetzt ist. Es ist dies das erste Mal, daß wir Chinesen ohne langen Rock und ohne Zopf sehen, die Kleidung ist durchaus europäisch zugeschnitten und Hosen und Kittel nehmen sich fast turnermäßig aus. Gegen diese praktische Einfachheit protestiren nur die Brustlätze, auf welchen allerhand Thiere in Gold gestickt sind. Chinesen wie Franzosen aber steden durch die Helligkeit ihrer Kleidung hervor. Die französischen Uniformen namentlich sind so untadelhaft sauber, jeder Knopf glänzt so ungetrübt und so hell, daß diese Propretät für den Schlachttag recht unwahrscheinlich ist. Das ganze Bild frappirt auf den ersten Blick sehr wenig. Man muß die Geduld haben, aus dem Einzelnen Genüsse herauszufinden, und findet sie auch in der Gruppirung und in den einzelnen Physiognomien; auch die

Ausführung der Landschaft, die aber wenig Chinesisches an sich hat, ist rühmend anzuerkennen.

„Die freiwilligen Scharfschützen beim Kampf von Malmaison am 21. Oktober 1870“ sind das neueste Bild von Verne-Vellecour. Dieser Maler erklimmte durch seinen „Kanonenfuß“ im Salon von 1872 die erste Stufe der Ruhmesleiter. Dieses Gemälde ist für ein Kriegsbild insofern originell, als sein Hauptverdienst in einer peinlichen, nur durch besondere Ruhe und eisernes Pflögma erreichbare Feinlichkeit der Auffassung und Ausführung eines jeden Pinselstriches liegt. Vellecour bringt durch seine mathematische Genauigkeit Effekte hervor, die man sonst nur vom Gauche einer höheren Inspiration zu erwarten gewohnt ist. Bekanntlich veranstaltete Trochu an einem nachmittäglichen Herbstnachmittag im Oktober einen Ausfall gegen die deutschen Positionen oberhalb von St. Germain, um von diesen Höhen, deren man sich zu bemächtigen hoffte, Versailles zu bedrohen. Die Belagerer, in den Gehölzen von Marly und Vaucelles-St. Cloud tüchtig verschanzt, schlugen den Ausfall zurück und zwangen die Pariser zum Rückzuge. An dieser Expedition nahmen auch die „freiwilligen Scharfschützen der Seine“ Theil, ein aus Künstlern, Malern, Schauspielern, Journalisten u. s. w. zusammengesetztes Corps. Herr Vellecour, der selbst demselben angehörte, zeigt seine Kameraden, wie sie von den vergilbten Nebelgärten aus gegen die hinter der Parkmauer von Wuzenval verschanzten Deutschen ein lebhaftes Feuer unterhalten. Die Tirailleurs liegen auf dem Bauche oder den Knien, es sind lauter Porträts und jeder der etlichen zwanzig Köpfe, die aus der hellgrünen Monturkappe herausblicken, schauen dem, der sich ein wenig in Künstlerkreise bewegt, wohlbekannt entgegen. Wir finden da den Maler Vibert, den Schauspieler Veroux vom Theatre Français, den Dichter Sauvage und die blondbärtige Gestalt des künftigen Abgeordneten Turquet, der sich hier seine Feldwebelgalons verdiente. Ein rothgesiger Soldat blickt nicht ohne einige Verwunderung auf die „Peltis“, welche die vom Par. herüberdröhnende Hüßflade wohlgenuth ertragen. Die Vertheidigung ist ebenso trefflich wiedergegeben, wie die Gesichter der Combatanten. Man erkennt auf den ersten Blick das Gehölz und das Schloß von Wuzenval, den Steg, der durch die Weinberge hinaufführt und die große Scheune rechts am Weg, die noch jetzt die Spuren der Geschosse trägt.

Ein anderes Bild von Vellecour, „la brèche“ besitzt in noch höherem Grade jene mathematische Genauigkeit und die kraftvolle Porträtwahrheit, die man bei dem oben erwähnten Gemälde rühmt. Eine Einienabtheilung dringt langsam Mann für Mann durch die eben in eine Mauer pratizirte Oeffnung. Zwei Mann verschwinden bereits schattenartig im Dickschicht jenseits der Steinmaße, drei andere Soldaten schleichen sich längs

derselben, den günstigen Moment abwartend, um den gefahrvollen Schritt oder Sprung zu thun. Der Offizier, ein simpler Unterlieutenant, steht am Eingang der Breche und überwacht den Vormarsch seiner Mannschaft. Dieser Lieutenant ist kein St. Grianer, sein verzärteltes Familienliebhaber. Die gelblichen Aedlen an seinen Stiefeln, die bestaunte Uniform zeigen, daß er an Ort und Stelle war, als die Sappeurs die Bahn mit der Hacke durchbohrten, unter dem Uniformrock zeigt ein rothes Flanellhemd seine rothgestreiften Kerne. Aus der Tasche der Tunika blüht das höchst ärarische Schnupstuch heraus, und der Stod, den er in der Rechten hält, während sein Säbel in der Scheide steckt, würde gewiß die Lenden des widerpänsigen oder austreibungslustigen Troupiers bearbeiten. Er heftet auf die drei Soldaten jenen kaltblütigen eisernen „Kafernenblid“, der keine Widerrufenduhdet. Die drei Helben, die im Gänsemarsch heranzürden, haben jeder eine andere Postur. No. 1 steht fast schon halb jenseits der Mauer und wirft einen mißtrauischen Blick hinaus, während beide Hände nervös mit dem Chassepot spielen. No. 2, ein kleines Kerlchen in kurzer Jacke, buckt sich beinahe bis zu Boden und verräth durch die Beugung des Körpers alle Geheimnisse seiner Leibwäsche. „Mag da kommen, was will, vorwärts muß ich doch“ ist sein Motto. No. 3 ist bedächtigt, vielleicht gar zu bedächtigt für einen Soldaten. Das Gesicht zeigt eine Spannung, die schon stark an Angst grenzt. Wenn Jemand dazu geeignet ist, die Typen der Vaterlandvertheidiger aus den 70er Jahren zu verewigen, wie Charlet den Grenadier und den reizenden Jäger des premier empire, so ist es Verne-Bellecour.

Sein stärkster Konkurrent auf diesem Felde ist unzweifelhaft Detaille. Sein Bild „Lo régiment qui passe“, zeigt die nämliche Fülle soldatischer Mustergehalten. Die Komposition nimmt sich bei einem ziemlich vulgären und abgegriffenen Stoffe recht originell aus. Detaille läßt sein Regiment bei einem abschließlichen Thaumwetter in schmelzendem Schnee und fußhohem Roth über den Boulevard waten. Der Berkehr steht. Die Dmnbusse stehen und die fröhesten Passagiere erheben sich von den Holzsäulen der Imperiale, um das Defilé besser zu sehen. Die Passanten, lauter auf frischer That weggemalte Pariser Typen, bleiben zu beiden Seiten des Trottoirs stehen und tauschen ihre Bemerkungen über das Aussehen der Mannschaft und die Stadien der Heeresorganisation aus. Die obligatorische Schaar Gassenbuben und kleiner Stiefelpunzer wälzt sich mit der Musik fort, und die kleinen Knirpse bliden mit Bewunderung auf den Tambour-Major, einen höchst unpoetischen Tambour-Major ohne den üblichen Federbusch, dessen Stab mit goldenem Knopf sich wie ein simpler Spazierstod ausnimmt.

Und durch das ganze Gemälde, wie treu es ist, weht ein humoristischer Zug, der von der guten Laune und dem gefunden Talent des Malers Zeugnis ablegt. Es muß recht burchlos zugehen im Atelier des Herrn Detaille. Erwähnen wir noch, um mit den Erinnerungen an den letzten Krieg Abrechnung zu halten, die „Letzte Stunde der Schlacht von Nuits“, ein Chassepot-Duell in den weltberühmten Nebelgebänden ohne besonderen Charakter, das sich vielmehr durch die anmuthige, von der Eisenbahn, wie durch einen gelben Streifen durchzogene Landschaft, wie man sie nur in der Bourgogne findet, auszeichnet, als durch die Reproduktion der eigentlichen Schlacht. Vergessen wir auch nicht den „Sturm der päpstlichen Zuaven auf Voigny“ (Dezember 1870)! Das Dorf, tief in Schnee und Nebel gehüllt, wird von einer preussischen Abtheilung mit großer Zähigkeit vertheidigt und von den Zuaven mit großer Wuth angegriffen. Diese haben sich soeben zweier Kanonen bemächtigt, aber nach vielen Opfern. Der Massacre bietet dem Maler, Caustellain, Gelegenheit, zahlreiche Variationen auf dem beliebten Thema des kontrastirten rother Blutspuren auf weißem Schnee auszuführen. Auch der Effekt der hell in den Dezembermehl hineinleuchtenden Flintenschüsse wird nicht verschmäht. Caustellain macht im Ganzen seinem Lehrer Ivon, dem Meister der modernen Schlachtenfresken, große Ehre, er ist bereits im Besitze der Methode des Lehrers und wird wohl mit der Zeit sich auch dessen Energie in der Zeichnung und Lebhaftigkeit im Kolorit aneignen. Die päpstlichen Zuaven können sich übrigens nicht beklagen, man hätte sie im heurigen Salen vernachlässigt. Noch auf wenigstens zehn anderen Bildern finden wir einzeln oder in bunten Gruppen die hochgraue Montur und die weißen Camaschen der aufgelösten Vertheidiger Pio Nono's, die ihrem Vaterlande zu Hilfe geritt waren.

Paul d'Abres.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.

(Schluß.)

Die vom kunstwissenschaftlichen Kongreß in Wien im Jahre 1873 angenommene Resolution über die wissenschaftliche Katalogisirung von Gemäldegalerien enthält in Absatz 1 Folgendes: „Diese Benennung der Bilder hat als keine von der obersten Verwaltungsbehörde der betreffenden Galerie offiziell eingeführt zu gelten, sondern der wissenschaftlich gebildete Sachmann, dem die Abfassung des Verzeichnisses anzuvertrauen ist, hat dieselbe persönlich zu verantworten.“ Vorher aber geht die Stelle: „Der Name des Meisters, oder, wenn dieser nicht ermittelt werden kann, die Schule und die Entstehungszeit des Gemäldes, ist so zu bestimmen, wie

es dem dormaligen Stande der Kunstwissenschaftlichen Forschung entspricht." Beide Sätze ergänzen einander. Auch bei der Katalogisierung kann schließlich nur das subjektive Urtheil dessen, der sie vornimmt, entscheiden, aber es hat sich selbst in Schranken zu halten durch die Rücksicht auf den objektiven Thatbestand der bisherigen wissenschaftlichen Forschung; und diese Zurückhaltung ist bei der Abfassung eines offiziellen Katalogs in viel höherem Grade geboten, als bei wissenschaftlichem Urtheil in irgend einer andern Form. Über die Suermondt'sche Sammlung existirt eine ausgedehnte Literatur, welche volle Beachtung verdient; Gelehrte und Schriftsteller wie Waagen, Bürger, Bodmaer, Paul Mang haben über sie geschrieben. Das hätte zu einem etwas vorsichtigeren Verfahren veranlassen sollen; nicht jeder subjektive Einfall darf zum Anzeigeln, nicht der Zweifel so leicht zum Verwerfen führen. Durch zu weit getriebene Kritik ist das Berliner Museum um eines der schönsten und bewundernswürthesten Gemälde der Suermondt'schen Sammlung, den Sturz der Verdammten von Rubens, gebracht worden, den jeder, der die Sammlung von früher her kannte, schmerzlich in Berlin vermisst. Durch zu weit getriebene Kritik wird aber auch die Geltung dessen, was man hat, herabgedrückt. Bis zu welchem Grade, zeigt die Eingangs angeführte Stelle im Journal des Beaux-Arts. Wer die Sammlung in ihrer jetzigen Aufstellung in Berlin gesehen, weiß freilich, wie abgemäßt eine solche Bemerkung ist. Die Gemälde nehmen sich im Ganzen vortrefflich aus; man könnte Einzelnes in der Aufstellung vielleicht anders wünschen, namentlich das Beschränken der Handzeichnungen auf ein bestimmtes Zimmer, das dann ganz von Gemälden frei zu bleiben hätte. Manches hängt auch zu hoch, wie die Bilder von Ribera, Coëlle, Murillo, Emanuel de Witte, vielleicht selbst die Hille Bobbe von Frans Hals. Einiges vermißt man ungerne, wie Cranach's liebenswürdiges Frauenporträt. Aber auf der andern Seite ist es nicht möglich, die feinen Kabinetsstücke der Sammlung mehr zu genießen und besser zu sehen, als in den neu eingerichteten kleinen Gemächern mit den schräg gestellten Wänden und dem vortrefflichen Seitenlicht.

Im Uebrigen ist der neue Katalog der erste größere Versuch, den Bedingungen gerecht zu werden, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß für Katalogisierung von Galerien aufgestellt hatte. In allen Hauptpunkten haben sich die Verfasser nach diesen Normen gerichtet, nur ein paar nebensächliche Forderungen haben sie übersehen; zum Beispiel diejenige, daß bei Bildern auf Holz auch die Art des Holzes anzugeben sei. Die Daten über die einzelnen Meister werden in jenen Normen nur in gedrängter Kürze verlangt, Ausführlicheres wurde nur in solchen Fällen gewünscht, „in denen eine Galerie zu

einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältnis hat." Die Verfasser hatten Recht, anzunehmen, daß ein solcher Fall hier vorliege, bei der reichen und charakteristischen Vertretung der holländischen und der flämischen Schule in der Suermondt'schen Galerie. Sie haben bei ihren biographischen Notizen nach den besten Quellen gearbeitet, und die Stärke des Katalogs liegt in den kürzeren oder ausführlicheren Charakteristiken der Schulen, Epochen und einzelnen Meister. J. Reyer und W. Bode gehören zu den wenigen Schriftstellern, die es verstehen, Eigenthümlichkeiten der malerischen Technik klar, präcis und entsprechend in Worten zu schildern; sie bewähren diese Eigenschaft hier wieder in glänzender Weise, und diese Schilderungen sind meist bei höchst gebräugter Form vortrefflich. Ein paar Flüchtigkeiten im Einzelnen sind wohl durch die Kürze der Zeit, welche für Abfassung des Verzeichnisses gefehlt war, zu erklären. Einige hat die neue Auflage bereits beseitigt. An manchen Stellen wäre auch eine stilistische Durchsicht angebracht; gerade bei Katalogen muß man sich in dieser Hinsicht strenger kontrolliren, weil die unangängliche Kürze des Ausdrucks leicht zu Mißgriffen führt. Hier heißt es z. B. von Abeggever: „Alle Stecher außerordentlich fruchtbar und bedeutend, sind Gemälde von seiner Hand nur selten zu finden." Vollständiger und korrekter hätten namentlich die Angaben über Literatur, zum Theil auch über Herkunft und über dieervielfältigungen der Bilder sein dürfen. Der Mann mit den Nellen (so, nicht aber „mit der Nelt") muß man sagen) ist von Gaillard nicht rabirt, sondern gestochen; bei einem der größten Meisterwerke derervielfältigenden Kunst in der Gegenwart ist die Technik richtig angegeben. Auch die Zeitfolge der Publikationen sollte genauer beobachtet sein. In den Literaturangaben ist meist nur die auf die einzelnen Meister, nicht aber die auf die einzelnen Bilder bezügliche Literatur berücksichtigt worden. In dieser Beziehung hätte aber der Katalog der letzten Suermondt'schen Ausstellung in Brüssel zum Vorbilde dienen können, in welchem sogar mehrfache Citate aus den Ausprüchen bekannter Kunstschriftsteller passend eingereiht waren. Zurückzuweisen ist eine Stelle in den Literaturangaben über Rubens: „Waagen's Aufsatz im Historischen Taschenbuch von 1833 ist jetzt ganz veraltet und unkritisch." Veraltet ist er jetzt freilich; ein Schicksal, das vielleicht auch dem neuen Berliner Kataloge nach Verlauf von zweiundvierzig Jahren begeben sein wird; aber seitdem hat Waagen wiederholt seinen Studien über Rubens eine neue Edition gewidmet, zunächst in seinem Handbuch (1862), dann in einer ausführlichen Biographie als Text des Schauer'schen photographischen Albums (1864). Jede dieser Arbeiten ist, dem jedesmaligen Stande der Wissenschaft entsprechend, eine kritische und wissenschaftlich werth-

volle; die letzte, welche eben in Waagen's „Kleinen Christen“ wiederabgedruckt worden ist, aber den Verfassern auch vorher bekannt sein konnte, darf als das Muster einer Künstlerbiographie innerhalb des einmal gegebenen Rahmens gelten. Derartige kritische Abfertigungen kommen, außer an dieser einen Stelle, im Katalog nicht vor, sie

sind bei der bloßen Aufzählung der Literatur auch kaum am Platze. Um so lebhafter müssen wir bedauern, daß sie an dieser Stelle gerade den früheren Direktor der Berliner Galerie, und zwar ungerechterweise, treffen. Seine Nachfolger hätten alle Ursache, mit Achtung und mit Pietät auf ihn zurückzublicken. Alfred Westmann.

Berichte vom Kunstmarkt.

London, im Mai 1875.

Seit Jahren haben hier nicht so viele und so wichtige Auktionen von Gemälden und anderen Kunstgegenständen stattgefunden, wie in der gegenwärtigen Zeit. Hauptsächlich sind sie veranlaßt durch die Zersplitterung einiger namhafter Privatksammlungen, und eigentümlich ist es, daß drei große Verkäufe, nicht wie so oft nach dem Ableben, sondern vielmehr bei Lebzeiten ihrer begüterten Besitzer stattgefunden haben. Verschiedenartig sind die Motive zur Veräußerung solcher mit Liebe und Sorgfalt während eines langen Lebens gesammelter Schätze. Oftmals wird ein Kunstkenner seines Besitzes müde, er hat sich satt daran gesehen und verkauft denselben, um Geld flüssig zu machen, das er zu neuen Kunstankäufen verwenden möchte; ein andermal fühlt sich ein Sammler der dem menschlichen Dasein gesteckten Grenze nahe und verkauft lieber bei Lebzeiten, als daß er diese Geschäftsangelegenheit seinen Erben überließe; zuweilen auch mögen finanzielle Verluste es rätlich erscheinen lassen, Gemälde, die einen Werth von vielleicht 100,000 £ repräsentiren, in baares Geld umzusetzen.

Jüngst bot Mr. Bohn, seines Zeichens ein Verleger, der viel für die Kunstliteratur gewirkt hat, seine ausgedehnte Sammlung von altem englischen Porzellan und Thongefäßen zum Verkauf an. Der Katalog beginnt mit einer Art autobiographischer Skizze. Mr. Bohn sagt: es sei behauptet worden, daß Sammler gewöhnlich eines langen Lebens sich zu erfreuen pflegten, und daß er wohl erklärlich fände, wie sehr die anregende Betätigung von Körper und Geist, welche mit diesen Bestrebungen verbunden ist, diese Behauptung rechtfertige. Er fügt hinzu, daß das Studium der schönen Künste in ihren verschiedenen Zweigen eine Quelle steten Genusses in seinen Mußestunden und oftmals ein großer Trost und Erquickung in schweren Prüfungszeiten für ihn gewesen sei. Dennoch glaubte Mr. Bohn, daß mit seinem 80. Lebensjahre auch die Zeit gekommen sei, wo er seine keramischen Schätze in Geld umzusetzen habe. Der Erlös erreichte kaum die Summe, auf welche der Besitzer nach den bei früheren Verkäufen bezahlten hohen Preisen rechnen durfte. Dennoch beweisen die folgenden

Ziffern, wie sehr man in England die Kunstzeugnisse nationaler Keramik zu schätzen weiß. Bristol Thonwaren, die seit einigen Jahren sehr im Verthe gestiegen sind, wurden zu niedrigeren Preisen als sonst verkauft, doch erreichte ein Stück 65 £ und eine schöne Miniatur 34 £. Battersea Email verkaufte sich gut, eine kleine Vase kam auf 25 £, zwei rosarote Körbchen auf 30 £. Unter anderen englischen Poterien zeichneten sich diejenigen von Plymouth, Bow und Chelsea aus. Eine Chelsea geriefelte Vase, tiefes Blau und Gold mit Medaillon, erreichte den Preis von 157 £; ein paar Vasen, farmoisrothe und blaue Streifen mit einem Fries tanzender Figuren 110 £; ein anderes Paar mit abwechselnden Streifen von tiefem Blau und Weiß 181 £. Unter den Statuetten, hinsichtlich deren Chelsea so berühmt war, wurde eine Figur, „Lord Camden“, mit 107 £ bezahlt, wie als Falstaff mit 24 £. Zwei Jäger mit Büchsen und eine Frau mit einem Korbe wurden für 60 £ und „Pilgrims of Lovo“ für 32 £ verkauft. Bei dem ganzen Aufstrich kam die Summe von 6500 £ heraus.

Die Quilter'sche Aquarellsammlung, welche Anfangs April bei Christie versteigert wurde, gehörte zu den bedeutendsten Sammlungen Englands; die Versteigerung derselben lockte ein großes enthusiastisches Publikum herbei und lieferte einen schlagenden Beweis für die außerordentliche Zunahme der Preise. Die erzielte Totalsumme belief sich auf 71,000 £, da die Preise zumeist über die bei andern öffentlichen Versteigerungen erzielten hinausgingen. Die am meisten auffallenden Posten waren folgende: De Wint, ein vorzüglicher Aquarellmaler, geb. 1784, gest. 1849, wurde vor allem begehrt. Demgemäß erreichte die „Ansicht der Stadt Lancaster“ den Preis von 950 £ und ein Pendant dazu, „Southall in der Grafschaft Notts“, die Summe von 1732 £. Für diese beiden Stücke erhielt der Künstler 25 Jahre vorher nur 36 £, welche Summe ungefähr den durchschnittlichen Preis eines Bildes während des Malers Lebzeiten ausmachte. So erhielt er für die „Hirschjagd in Belton Park“ nur 30 £. Mr. Quilter brachte sie für 250 £ an sich und erhielt jetzt dafür nicht weniger als 997 £. Als ein anderes Bei-

spiel mag die „Heuwiese“ angeführt werden, ein seltenes, David Coré's Meisterschaft in reiner Farbengebung und durchsichtiger Atmosphäre bezeichnendes Stück, das dem Künstler zuerst für 52 £ abgekauft worden und Mr. Quilter späterhin für 500 £ erstanden hatte. Als dies ausverkaufene Stück am zweiten Tage zum Verkauf kam, wurde es mit lautem Beifall begrüßt; das zuerst abgegebene Gebot war 1600 £, ein lebhafter Streit erfolgte darauf und schließlich wurde das Bild zu 2950 £ zugeschlagen. Fortuny fand ebenfalls lebhaften Nachfrager. „Das Innere eines marokkanischen Teppichmagazins“ wurde mit 1650 £ bezahlt. Auch Mr. Lewis, ein noch lebendes Mitglied der Londoner Akademie und der berühmteste unter den naturalistischen Malern morgenländischer Szenen, erfreute sich großer Gnade. Die als Meisterstück geschätzte „Schule von Kairo“ wurde zu 520 £ ausgefetzt und schließlich auf 239 £ gebracht. Man sagt, daß Mr. Quilter für diese trefflichste Leistung des Künstlers nur 420 £ gegeben habe. Copley Fielding, ein berühmter Landschaftler dieses Jahrhunderts, erhielt selbst nur 40 £ für „Ravault Abbey“, welches nun 997 £ einbrachte. Auch Hunt arbeitete gern für 30 oder 40 £. Seinen herrlichen Frucht- und Blumenstücken kam gleichfalls die erstaunliche Preissteigerung zu Gute. Ueberhaupt zeigte es sich, daß man in England in nichts feiner sein Geld anzulegen vermag, als in Gemälden beliebter Aquarellmaler. In einem Falle erhielt Mr. Quilter nicht weniger als den 55fachen Betrag der angewendeten Kosten zurück. Noch sei des peinlichen Eindrucks erwähnt, den das allerdings verdächtige Faktum verursachte, daß der Himmel auf einem der de Wint'schen Bilder neu gemalt worden. Als Entschuldigend wurde zwar angeführt, daß die Farbe verblaszt gewesen wäre, indeß ging die Meinung allgemein dahin, daß es anständiger gewesen, wenn man gelegentlich des Verkaufs die Restaurierung freimüthig eingestanden hätte. Das Vertrauen des Publikums ist durch diesen Mangel an Aufrichtigkeit erschüttert worden.

Auch der Verkauf der Manley Hall Gallery, die aus Meisterwerken englischer Schulen besteht, löste neulich eine Menge Kauflustiger in die Christie'schen Auktionsfäle. Die für diese Oelgemälde erzielten Preise gingen noch höher als die oben erwähnten Summen für Aquarellbilder. Den durchschlagendsten Erfolg hatte „Der große Kanal zu Venedig“, von Turner. Dies zuletzt um 2450 £ verkaufte Stück erzielte jetzt einen Preis von 7300 £. Mr. Millais, R. A., nunmehr das Haupt der englischen Schule, errang gleichfalls hohe Preise. „Jephtha und seine Tochter“ wurde für nahezu 4000 £ und die berühmte Landschaft „Oktoberschauer“ für mehr als 3000 £ zugeschlagen. Auch die englischen Genre-maler hatten Glück. „Die venetianische Dame aus dem XVI. Jahrhundert“ von Leighton

wurde für 1000 £, „Vor dem Mittagessen“ von Frith, R. A., für 4150 £ verkauft. Ward, R. A., war nicht so glücklich. „Der letzte Schlaf Argole's“ und die „Letzte Scene in dem Leben Montrose's“ erzielten jedes nur 525 £. Der Gesamterlös belief sich auf nahezu 100,000 £.

Die Aufangs Mai verkaufte Bredel'sche Sammlung unterschied sich von der vorhergehenden dadurch, daß sie fast ausschließlich aus alten Meistern bestand. Bredel war ein wohlbekannter enthusiastischer Kunstliebhaber, und die erzielten hohen Preise bezeugen, wie sehr er mit Geschmack einzukaufen verstand. Da diese Sammlung auf dem Kontinente, in Folge ihrer Erwähnung in Smith's Catalogue raisonné und in des verstorbenen Dr. Waagen's Schriften, zur Genüge bekannt war, so stellten sich die meisten Agenten großer festländischer Galerien, bei der Versteigerung derselben ein. Einzelne Resultate verzeichnen wir in folgenden Notizen: Le Nain, „Intérieur mit zwei Knaben und einem Mädchen“ 493 £; Watteau, „Bauern vor einer Kneipe tanzend“, 262 £ und ein „Rändlicher Tanz“ von demselben Künstler, 525 £; Verhem, „Eine Frau mit einer Kunkel in einer Landschaft“, 945 £; Van Both „Eine Landschaft“, 1732 £; Albert Cuyp, „Holländische Flußlandschaft“, 325 £ und „Maaslandschaft“, 1152 £; Hobbema, „Flußlandschaft“, 3250 £; Nicolas Maas „Intérieur“, 1755 £; Franz Mieris, „Der verliebte Cavalier“, 4300 £; Adrian van Stabe, „Die trio-trac-Spieler“, 700 £; Rubens, „Christus über Sünde und Tod triumphirend“, eine wunderschöne Skizze, 430 £; Jakob Ruysdael, „Die Ruine“, 2310 £; Jan Steen, „Ein Intérieur“, 661 £; Hart van der Meer, „Winter in Holland“, 551 £; Willem van de Velde, „Holländische Küstenlandschaft“, 787 £; Adrian van de Velde, „Eine Schäferscene“, Landschaft mit Figuren, ein ausverkauftes Stück, 4515 £; Philipp Bouwerman, „Ein holländischer Kanal“, Winterlandschaft, 1215 £; desgleichen „Eine Flußlandschaft“, 630 £; „Der Aufruch zur Falkenjagd“, 609 £; Whynants, „Ein Hirte mit Vieh“, 367 £; desgleichen „Ein angehender Knabe“, 1890 £. — An demselben Tage wurde auch aus der Sammlung des Mr. Lucy eine Landschaft von Gainsborough für 3465 £ verkauft; desgleichen eine Landschaft von Jan und Andreas Both, ein in Smith's Katalog erwähntes Stück von wunderbarer Schönheit, für die Summe von 4725 £. Der Gesamtbetrag der Auktion dieses Tages wies die Summe von 48,393 £ auf, von welcher nicht weniger als 32,402 £ auf die Sammlung Bredel kamen.

Die obigen Preise mögen zur Widerlegung der Meinung dienen, daß die alten Meister in England in der Gunst des Publikums gesunken seien. Unzweifel-

haft werden englische Künstler sehr hoch geschätzt, die niederländische Schule jedoch und die frühitalienische werden zu noch weit höheren Preisen gesucht. Beweis dafür ist, daß fremde, von dem Kontinent herübergekommene Agenten sich durch englische Kunsthändler überboten sahen.

J. Beavington Atkinson.

Kuktion Gaiischen. Zu der Notiz in unserer letzten Nummer fügen wir noch die Preisliste der Handzeichnungen hinzu, welche gleichfalls aus der schönen Sammlung Gaiischen stammend, mit den Kupferstichen zur Verfeinerung gelangten. Fr. dell' Abbate (Wesler Nicolo), „Acht Engel, welche die Marienwerkzeuge tragen“, 820 Fr.; Fra Bartolommeo, „Heilige Familie“, 500 Fr.; Bergheim, „Die Furt“, 500 Fr.; Boff, „Die Steinbrüder“, 305 Fr.; Botticelli, „Körperstudien“, 910 Fr.; Michel Angelo, „Bacchus's Sturz“, 5000 Fr.; Studie für das „Jüngste Gericht“, 5000 Fr.; Michel Angelo mit Rubens, „Ganymed“, 875 Fr.; J. und D. Campagnola, „Johannes der Täufer“, 2500 Fr.; Cimabue, Drei Studien zu einem Märtyrer, 850 Fr.; F. di Cecci, „Kopf eines alten Mannes“, 255 Fr.; A. Dürer, „Heilige Familie“, 525 Fr.; „Zwei Köpfe“, 2650 Fr.; Van Dyck, „Christus mit

der Dornenkrone“, 4400 Fr.; „A. Staibent“, 4000 Fr.; J. van Eyck, „Philipp der Gute“, 6000 Fr.; B. Franco, „Streit zwischen Minerva und Arachne“, 700 Fr.; Claude Lorraine, „Sonnenuntergang auf dem Meer“, 920 Fr.; „Bente Wolff“, 1305 Fr.; Ciotto, „Richterpruch Joseph's“, 1000 Fr.; C. de Laune, „Triumph des Glaubens“, 550 Fr.; Fra Jo. Pippi, „Studie für den Erzengel Michael“, 1650 Fr.; „Ritender Engel“, 2100 Fr.; A. Mantegna, „Triumpfung Cäsar's“, 1600 Fr.; R. da Modena, „Athen's Entwürfe für Vorbüden“, 780 Fr.; P. Bergame, „Die Kinder“, 2300 Fr.; Rembrandt, „Judas überlegt den Priestern die Silberlinge“, 760 Fr.; „Cornelius Anstee“, 7300 Fr.; Rosselli, drei Zeichnungen für „Die Krönung Maria“, 2000 Fr.; Roffio, „Die drei Pastoren“, 2700 Fr.; Rubens, „Tuntenbein“, 2300 Fr.; Ruydael, „Hilcher“, 1000 Fr.; „Walbeslam“, 1110 Fr.; Raffael, „Vorbild mit seinen Töchtern“, 5500 Fr.; „Krönung Maria“, 5000 Fr.; Van de Velde, „Stegelsch“, 160 Fr.; „Trübe Witterung“, 820 Fr.; Leonardo da Vinci, erste Skizze zur „Anbetung der Magier“, in Florenz, 12,900 Fr.; Studie für St. Anna und die heilige Jungfrau, 13,000 Fr.; „Gewandstudien“, 1000 Fr.; „Reitender Kourier“, 5500 Fr.; Studien zu einer Viktoria, 2025 Fr.; „Beatrice d'Este und Ledovico Sforza“, 3600 Fr.; Verrocchio, sieben Studien zu einem Kinde, 1000 Fr.; drei Studien zu einem sitzenden Kinde, 2100 Fr.; Watteau, „Zwei sitzende Frauen“, 1420 Fr. — Der Erlös der ganzen Sammlung belief sich auf 510,000 Franken.

Zeitschriften.

The Academy. No. 160. 161.

The water-colour society. (Forts.) — The society of french artists, von W. M. Rossetti. (Forts.) — New prints and drawings at the british museum, von J. Conyng Carr. — The frescoes of theistine chapel. — Art sales. — The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — The salon of 1875, von Th. Hurty. (Forts.) — Art sales.

L'Art. No. 22—24.

Le musée national du Louvre et la note de M. F. Reiset, von A. Lamyrier de Lajolais. — Haus Holbein (le jeune), von A. Genevay. (Schluss. Mit Abbild.) — Le salon de 1875, V. VI., VII., von F. Lerol. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Corot, I. II., von E. Dall'hard. Mit Abbild. — L'exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von H. Devier. (Forts. Mit Abbild.) — 6 Kunstbeilagen.

Journal des Beaux-arts. No. 10.

Exposition de Liège. — Peintures murales à Saint Joseph à Louvain; Tableau de C. F. Mennier. — Exposition Smits. — Le salon de 1875, von H. Jouin. (Forts.)

Kunst u. Gewerbe. No. 23 u. 24.

Die bildende Kunst und was ihr angehört, von O. v. Schönb. (Forts. u. Schluss.)

Gewerbehalle. 6. Heft.

Die Loggien des Raffael im Vatikan, von E. Paulus. (Mit Abbild.) — Abbildungen: Sockelverlängerung an einem Altare im Dom zu Orvieto (Italien); Füllung von den Christofino in St. Marco zu Venedig. — Moderne Entwürfe: Sgraffito-Ornament, Bordüre, Spieltisch, Himmelsbett, Büffel, Thürfüllungen, Chaiselains, gelöstes Glasfenster, sehmaldesernr Handthürfüllung, Theekessel u. Theebrett.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. 3. Heft.

Enropelska Konstförhållanden år 1874, von F. W. Schellander. — Afrodite fra Meles, von L. B. Steneroen. (Mit Abbild.) — 4 Kunstbeilagen.

Deutsche Warte VIII. 7.

Zum Gedächtnisse Michelangelo's, von Br. Meyer.

The Art-Journal. Juni.

Studies and sketches by Edwin Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — An assumed example of greek easel-painting of the best period of antiquity, von J. J. Jarvens. — Florence at it was and at it is, von B. Atkinson. (Forts.) — Traditions of christian art, II., von E. L. Curtis (Mit Abbild.) — The works of G. A. Storey, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — On the progress of our art-industry, von Archer. (Mit Abbild.) — The stately homes of England: Tretham, Staffordshire (Mit Abbild.) Von J. C. Hall u. LL. Jewitt. — The french gallery in Pall Mall. — Obituary: Ch. F. Fuller, R. W. Bass, W. Costen Aiken, Th. McLean. — 2 Kunstbeilagen.

Inzerate.

So eben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von A. Ortwein, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

45. 46. Lieferung. (Neue Folge I. u. 2. Lieferung.)

Inhalt: Landshut, herausgegeben von G. Graef. Erstes Heft. Cöln, herausgegeben von G. Heuser. Erstes Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—44 sind noch sämtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

So eben erschienen:

Der

Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-S.

Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

Vorläufige Anzeige.

Im Herbst 1875 werden erscheinen:

FRIEDR. PRELLER'S ODYSSEE-LANDSCHAFTEN.

Ausgabe in Aquarell-Farbendruck.

Erste Lieferung.

Enthaltend eine grosse Composition (Bildgrösse 41 Cent. Höhe zu 65 Cent. Breite) und zwei kleinere Compositionen (Bildgrösse 41 Cent. Höhe zu 25 Cent. Breite).

Subscriptionspreis für vor dem Erscheinen bestellte Exemplare des vollständigen Werkes (16 Compositionen) 300 Mark.

Prospecte in jeder Kunsthandlung.

Die berühmten *Odyssee-Landschaften* waren bisher nur in *photographischen* und *Holzschnitt-Nachbildungen* zu haben, Vielfältigkeitsarten, welche nicht im Stande sind, den Reiz der herrlichen Bilder nur annähernd wiederzugeben. Durch unsere *farbige Ausgabe* gelangt die berühmte, grossartige Schöpfung zum ersten Male in einer würdigen Nachbildung in die Öffentlichkeit: Für die Treue der Wiedergabe bürgt der Umstand, dass die farbigen Copien, welche der Chromolithographie zu Grunde gelegt werden, unter der Leitung Fr. Preller's von dessen Sohne Friedr. Preller jnn. ausgeführt werden. Die Herstellung des Farbendruckes ist der Anstalt von R. Steinbock in Berlin übertragen, welche sich durch Reproduction der Hildebrandt'schen Aquarelle und von Rottmann's Italienischen Landschaften einen bedeutenden Ruf erworben.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München und Berlin.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von Römmler & Jonas, mit illustrirtem Text von Hermann Hettner.

gr. Fol. In Mappe 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verszeichniss der Lichtdrucke.

- | | |
|--|--|
| <p>I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schlossbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1782.</p> <p>II. Grundriss des Zwingers.</p> <p>III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons.</p> <p>IV. Arkadenhalle des westl. Mittelpavillons.</p> <p>V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons.</p> <p>VI. Obergeschoss des nordwestlichen Eckpavillons.</p> <p>VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nebst anstossendem Diana- oder Nymphengebäude.</p> | <p>VIII. Diana- oder Nymphengebäude.</p> <p>IX. Grotzenaal im südwestlichen Eckpavillon.</p> <p>X. Cascade an der Südseite.</p> <p>XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons.</p> <p>XII. Der sog. Mathematische Salon im Obergeschoss des südwestlichen Eckpavillons.</p> <p>XIII. Hauptportal.</p> <p>XIV. Perspektivische Ansicht der Südseite.</p> <p>XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons.</p> <p>XVI. Perspektivische Ansicht der Westseite.</p> |
|--|--|

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduction bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 80 Pf.

Dazu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hübnerfundt & Pries in Leipzig.

Jahrgang 1 — 4 der Zeitschr. f. bild. Kunst: Werke über Kunst etc. Kupferstiche n. Stahl. Sind sehr billig zu vert. bei M. Clouth in Darmstadt. Colstein.

Soeben sind erschienen:

Costümstudien Münchener Künstler.

Photographien in Cabinetformat nach dem Leben aufgenommen und herausgegeben von H. Max & Co. in München.

- I. Serie. Blatt 1—24. à Bl. 1 Mark.
1. Renaissance Rathsherr 1630.
 2. Roccoco 1760.
 3. Altdeutsch 1506—1550.
 4. Puritaner 1600.
 5. Renaissance 1600.
 6. Renaissance 1650.
 7. Dominikaner 1650.
 8. Renaissance 1630.
 9. Revolution 1790.
 10. Altdeutsch 1560.
 11. Orientalisch (Griechenland).
 12. Renaissance 1630.
 13. Renaissance 1660.
 14. Spanische Neuzeit.
 15. 16. Altdeutsch 1500—1550.
 17. Renaissance 1550—1600.
 18. Indianer (Nordamerika).
 19. Tartar 1650—1700.
 20. Orientalisch 1600—1650.
 21. Renaissance 1530—1550.
 22. Renaissance 1580—1600.
 23. Venetianisch 1500—1550.
 24. Etruscanisch 1200—1300.

Das Die Sammlung wird im Laufe des Sommers fortgesetzt.

Diese vorzüglichen Photographien, aufgenommen gelegentlich des jüngsten grossen Costümfestes Münchener Künstler, liefern wegen ihres ursprünglichen Charakters in der Echtheit der Costüme einen treuen Beitrag zur Costümkunde. — Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Verlag von Adolf Ackermann.
München, Maximilianstrasse No. 2

So eben ist erschienen:

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte

verm. n. verb. Aufl.

Erste Lieferung.

à 1 Mark.

Die neue Auflage erscheint in 20—21 Lieferungen à 1 Mark und wird bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, Ende Mai 1875.

E. A. Seemann.

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Böhm
(Wien, Dberstammgasse
25) od. an die Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 5),
zu richten.

25. Juni



Inserate

à 25 Pl. für die drei
Mal gepaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Annoncenhandlung an-
genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Feilshaltern.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. IV. — Der Sloger in der Restaurierung von den Treibstern Eisenbahn. — Zur Wiederherstellung des Bierenglabens am Sträßburger Münster. — Kerkelreueung: Künstlerleben. — Eine Biographie über Maler. — Kunstgewerbliche Ausstellung in Frankfurt. — Kunstausstellungen in Köln. — Kritiken des Buchs und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

IV.

Auch in der Genremalerei sind neue Männer nicht erschienen, und die meisten alten haben nichts gethan, um mit ihren neuen Einfindungen ihren Ruhm zu erhöhen. Wir haben weder von Knaut noch von Bantier etwas auf der Ausstellung, und selbst Kurzbauer, ein Oesterreicher, der überdies dem Wiener Künstlerhause wesentlich zu Danke verpflichtet ist, hat sich fern gehalten. Von Defregger finden wir ein Bild, „die Maler“ benannt, das uns zwei junge, auf der Studienreise begriffene Künstler zeigt, die in einem Bauernhause mit einer Dirne schäkern, zum großen Aerger des offiziellen Geliebten, der vorläufig böse Blicke um sich wirft, — etwas später dürfte er wahrscheinlich statt Blicke Stühle werfen, wenn nicht noch bei Zeiten eingeklinkt wird. Einem Defregger'schen Bilde braucht man nicht erst den sprechenden Ausdruck der dargestellten Personen nachzuräumen. Dennoch steht er mit diesem Bilde nicht ganz auf der Höhe seiner früheren Leistungen. Vielleicht auch nur deshalb nicht, weil der Gegenstand, den er behandelt, nicht so ergreifend, so dramatisch, kurz nicht so bedeutungsvoll ist, wie auf seinen berühmten Bildern. Das Gegenständliche, sonst nur von sekundärer Bedeutung, wird bei einem Maler, wie Defregger, dessen Bilder in rein materischer Beziehung kaum besessen können neben den Bildern von weit unerhämteren Künstlern, zu einem viel wichtigeren Faktor, als es vielleicht im Interesse der Kunst selbst wünschenswerth oder überhaupt zulässig ist. — Ein sehr frisches, gesundes Genrebild hat F. Kumpfer zur Ausstellung

gebracht. „Gute Freunde“ ist der Titel des Bildes, auf dem eine robuste Bauerndirne mit breit lachendem Gesichte sich mit ihrer Kage unterhält. Die Heiterkeit der Dirne ist ganz vorzüglich zur Anschauung gebracht, mit einer Naturwahrheit, daß sie beinahe zur Reflexivthätigkeit anregt. Wie das Gähnen ist ja auch das Lachen ansteckend. Fr. Kuf hat eine „Dame mit einer Kage“ ausgestellt; also beinahe dasselbe Motiv wie Kumpfer. Die Unterschiede zwischen beiden Motiven charakterisieren auch beide Künstler. Kuf ist salonfähiger, auch in seiner liebendwürdigen Technik damenhafter. Kumpfer ist derber, freier, gesunder, in diesem Bilde im Gegensatz zum Salonliebhaber das Ideal eines Naturburschen. — Friedländer hat wieder ein Invalidenbild geliefert, dem eine feine koloristische Haltung und höchst solide Ausführung nachzuräumen sind. Im Uebrigen braucht man nur die Invaliden seines früheren Bildes durcheinander zu schütteln, und man wird ohne Mühe das neue Bild sich selbst zurechtlegen können. Das größte Genrebild der Ausstellung ist Alois Schö n's „Volkstheater in Chioggia“; bei etwas einheitlicherer, gebundenerer und feinerer Färbung würde es verdienen, auch das beste der Ausstellung genannt zu werden. Denn es ist vorzüglich komponirt und zeigt eine Fülle von trefflich aufgefaßten und ausgeführten Charakterköpfen. — Etwas verspätet hat sich K. Karger mit seinem großen Bahnhofsbitte eingefunden, doch nicht zu spät. Denn das Bild wurde, kaum angelangt, auch sofort für das Belvedere angekauft. Er hat eine ganze Bahnhofsallee mit dem eben angekommenen Eisenbahnzuge und dem Gewimmel der Reisenden und Gepäckträger dargestellt und sich dabei unverkennbar an die

berühmten ähnlichen Darstellungen von Triti gehalten, nur daß der Engländer bei solchen Gelegenheiten gleich Hunderte von typischen Gestalten in ihr volles Recht treten läßt, während Karger in weiser, künstlerischer Oeonomie etwa nur ein Dutzend Figuren in den Vordergrund schiebt, sie sorgfältig durchführt, und die anderen im Hintergrunde verschwimmen läßt. Karger ist ein junger Wiener Künstler, der seit mehreren Jahren in München lebt und mit diesem Bilde seiner Vaterstadt zeigt, daß ihm die Zeit, während welcher er von sich nichts hören und sehen ließ, nicht nutzlos verstrichen ist. — Gut gemeint, aber schwach gemalt sind Haal's „Wunderkind“, ein kleiner Virtuoso, der sich vor einer zepfigen Tischgesellschaft produziert, und „Vor dem Eid“ von Theod. Pizis. Gut gemalt dagegen, aber unerfreulich durch die Stoffwahl ist Stoder's „Schmerzbeug“. Eine junge Dame im tiefsten Schwarz ist an der Bahre ihres todtten Kindes zusammengesunken. Das Bild ist so gut gemalt, daß der glückliche Ersterher wahrscheinlich trübsinnig werden würde, wenn er das Bild täglich um sich hätte; so wahr und ergreifend ist der Schmerz dargestellt, — aber, wer in aller Welt wird sich ein solches Unglück in's Haus hängen wollen? — Matthias Schmid hat eine legheliebende, ländliche Gesellschaft gemalt und erfreut damit seine Anhänger nicht minder, als mit seinen früheren Bildern. Zu nennen wären noch einige liebenswürdige Arbeiten von Graf, Treuenfels und Blume.

Schließlich will ich noch einiger hervorragender Werke aus verschiedenen Gattungen Erwähnung thun: vor Allem des bewunderungswürdigen Aquarell's „Innere der Mariuskirche“ von R. Alt, dann des geistvollen, in Wachs modellirten Schildes von Jos. Lautenhayn, der Porträtmadonnen von A. Scharrf, der köstlichen Aquarelle von L. Paffini („Ein Kürbideckel“ und „An das kunstsinige Publikum“), der Hausmodelle im deutschen Renaissance-Stil von Fr. Roth und Fr. Kellner, der höchst sorgfältig ausgeführten italienischen und orientalischen Reiseaufnahmen von Franz Schmoranz und Paul Lange, und endlich der großen Radirung von Klaus nach S. P'Allemand's „Schlacht bei Kolin.“

Valduin Wroßer.

Der Sieger in der Konkurrenz um den Dresdener Theatervorhang.

Schon zu Bafari's Zeiten war es etwas gar nicht Seltenes, daß man sich bei der Konstatirung der Autorschaft irgend welcher kunstgeschichtlich wichtigen Schöpfung ganz gewaltigen Täuschungen aussetzte, sogar wenn es sich um Zeigenossen handelte, und das bloß deshalb, weil man zu wenig bedachte, daß zwei scheinbar ver-

wandte Werke die Resultate grundverschiedener Bedingungen sein können, oder vielleicht nur die zeitweise Parallellität der Richtungen zweier Meister bezeugen. So war seither eines der bedeutendsten Werke im Camposanto zu Pisa, „der Triumph des Todes“, dem Cavagna zugeschrieben worden; den inquisitorischen Spürsinn moderner Kunsthistoriker aber gelang es, in Lorenzetti den Autor dieses berühmten Freskogemäldes zu entdecken; so haben wir kürzlich erst gesehen, daß eine Marmorstatue in Pisa, ein vermeintliches Werk des Donatello, als der längst verloren geglaubte Johannes des Michelangelo wieder erkannt wurde, so endlich, um auch ein Bauentwurf anzuführen, wird immer noch Palazzo Ugucioni in Florenz von einer Seite dem Raffael zugeschrieben, von anderer, — welcher ein Gegenstand! — dem Palladio. Nimmt es sich daneben so fremdbartig aus, wenn auch über unsere mitlebenden Künstler ähnliche Irrthümer sich geltend machen können, wenn wir neulich bei Gelegenheit der Konkurrenz um den Dresdener Theatervorhang in allen Zeitungen von „Malart's“ sich auf unerlembare Weise verrathendem Pinsel“, von dem Entwurf berichtet fanden, „welcher Malart's Vaterschaft in jeder Hinsicht offenbart“ und die Eröffnung der Louvres diese so sicher aufgestellten Behauptungen Lügen strafte?

Dieser vermeintliche Malart, welchem von fünf unter sieben Preisrichtern der Ehrentanz zugebachet wurde, ist Professor Ferdinand Keller in Karlsruhe, und über den Mann, welchen man mit Malart verwechseln konnte, Näheres zu erfahren, auch eine Erklärung solchen Irrthums zu erhalten, wird manchem unserer Leser gewiß erwünscht sein.

Ferdinand Keller ist 1842 zu Karlsruhe geboren. Schon auf dem Gymnasium war er als ein vorzüglicher Zeichner bekannt, eben so wie sein älterer Bruder Franz, der unter dem Namen Keller-Kuginger neuerdings durch prächtige, eigenhändig auf den Holzstock gezeichnete Illustrationen aus Brasiliens Urwäldern sich einen Namen erworben hat. Nicht minder glänzte in der Heimath der Vater beider Brüder unter den ausübenden Kunst-dilettanten, der seine Wohnung sowohl durch treffliche Kopien nach allerlei Meistern wie durch eigene Kompositionen zu schmücken wußte. Der Vater und Franz, beide tüchtige Ingenieure, folgten einem Rufe nach Rio de Janeiro zur Urbarmachung der Wildniß an oberen Amazonenstrom und zur Herstellung von Verkehrswegen, und bald darnach siedelte die ganze Familie dahin über. So verlebte Ferdinand seine ganze reifere Jugendzeit, anstatt hinter Büchern und im Attsaal sitzend, mitten in großartigster und phantasieliebendster Umgebung, und die Zeit von seinem 16. bis zum 21. Jahr war ganz dem Naturstudium gewidmet.

Die Entdeckungstreifen in unerforschte Urwälder,

oft wochen-, ja monatelang dauernd, die Jagden in Begleitung einer Schaar von Indianern, treuen und erfahrener Dienern, das bald in idyllischer Einsamkeit genossene Zeltleben mitten in tropischer, phantastischer Vegetationsfülle, dem doch der heimische deutsche Herd nicht fehlte, bald in dem bunten Rio de Janeiro mit seiner bizarren und doch schönen, an Gegenfägen reichen Natur und dem mannigfaltigen Treiben, wie es südlichen Regionen eigen ist, mußte eine frische und reichbegabte Künstlernatur mächtig ergreifen; der glückliche Naturschwärmer nützte auch seine Zeit in nicht gewöhnlicher Weise aus. Alles wurde gezeichnet und gemalt, was sich nur mit Stift und Pinsel beherrschen ließ, Palmen und Alligatoren, Wölfe in allen möglichen Farben, nackt und tätowirt, mit der Federkone auf dem Haupt im Lager, oder des Köchers und giftigen Pfeiles sich bedienend gegen Bestien und menschliche Feinde, farbenprächtige Schlinggewächse, Papageien, Schmetterlinge und schillernde Kolibri's, das Dichtsch der vom Sonnenlicht kaum durchdrungenen Wälder oder die einsamen, weit ausgebreiteten Köpfbirke der Flußufer, — kurz, Alles wurde gemalt, und nicht bloß gemalt, sondern mit einer Naturtreue wiedergegeben, welche dem Naturforscher imponirte, mit einem Geschmack und einem künstlerischen Feingefühl, die jedes Malers Bewunderung erregen mußte.

Unter denjenigen, welche Keller's über Tausend zählende Studien nach seiner Rückkehr in's Vaterland aufrichtig bewunderten, war Schirmer, von da an sein treuer, Richtung gebender Lehrer, der an Keller einen ebenso dankbaren wie anhänglichen Verehrer fand.

Die ersten Aufsehen erregenden Leistungen unseres Freundes unter Schirmer's Leitung waren mehrere Bilder aus den tropischen Wäldern, lebendige und originelle Kompositionen von prächtigem Kolorit. Schirmer's Tod im Jahr 1863 unterbrach Keller's erste Lehrzeit, welche nur ein Jahr gedauert hatte, und er wandte sich der Figurenmalerei zu, dem Gebiete, das ihm durch die Zulässigkeit größeren Farben- und Formenreichtums mehr Verfriedigung versprach als die Landschaftsmalerei.

Keller fand nun den richtigen Führer in Canon, der, noch zu Schirmer's Lebzeiten in Karlsruhe thätig, ihm das Verständnis der Antike und der alten Meister eröffnete und ihm gleichzeitig auch die Kenntniß des menschlichen Körpers zugänglich machte; durch Canon gewann Keller neue Anschauungen über die Prinzipien der Komposition, und seine brillante Maltechnik, welche er mit Meisterschaft übt, dankt er ihm.

Zuerst wurden genreartige Stoffe gewählt: „Die Briefstube“, „Der Alchimist“; dann unternahm Keller größere Kompositionen historischen Inhalts, wie „Hippolyt II. stirbt im Eskorial“; sein letztes Bild in dieser

Richtung „Aero“ steht noch von der Wiener Weltausstellung her in frischem Gedächtniß.

In den letzten sechs Jahren lebte Keller abwechselnd in Karlsruhe und in Rom, hier vorwiegend sich dem Studium widmend; eine ganze Reihe von Schöpfungen verschiedenster Art datiren aus dieser Zeit; so einige Gemälde, welche mythologische Stoffe zum Vordruck haben, „Aurora“, „Hesperus“, so ferner einige Landschaften in Verbindung mit Architektur und Staffage, „Die Entführung“, ein Motiv aus der Villa d'Este in Tivoli, „Nymphaeum“, der Villa Borghese in Rom entlehnt, endlich Witzstücke mit Figuren, eine „Moderne Diana“, ein „Page mit Reiter.“

Auch in der Freskomalerei sich zu zeigen, fand Keller Gelegenheit; die restaurirte Jesuitenkirche zu Heidelberg enthält von ihm eine 25 Fuß hohe „Verständigung Mariä“, und das Treppenhaus des fast vollendeten Gebäudes der vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe wird durch eine Reihe von Freskogrammen seiner Hand, jedes 30 Fuß lang, geschmückt: Darstellungen der hervorragendsten Meister der Kunst und Wissenschaft vom Alterthum bis auf die Gegenwart.

Unter der großen Anzahl von Porträts, welche Keller in den letzten Jahren malte, erwähnen wir nur das in Berlin ausgestellt gewesene des derzeitigen Theaterdirektors in Karlsruhe, von Putlig; auch wollen wir hier noch die Holzschnittzeichnungen in Erinnerung bringen, welche unser Meister für das bei Engelhorn erscheinende Prachtwerk über Italien lieferte.

Daß ein so vielseitig begabter Künstler, der bei seltenem Talent auch über eine so ungewöhnliche Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten verfügen kann, ganz besonders dazu berufen war, die in dem Dresdener Konkurrenzanschreiben vorgelegene Aufgabe zu lösen, hat der Erfolg bestätigt, und wir können ihm von Herzen den zweiten Erfolg gönnen, daß ihm auch die Ausführung des Theatervorhangs übertragen wurde. Es ist hier nicht der Ort, uns in eine kritische Beleuchtung der vielen Schöpfungen Keller's einzulassen, aber einige allgemeine Bemerkungen über seine Kunst möchten wir uns nicht versagen, aus welchen vielleicht von selbst hervorgeht, wie eine Verwechselung mit Malart möglich war.

Der Keller's allerersten Urmalbild gesehen hat und seine letzten Arbeiten mit demselben vergleicht, wird, auch ohne die Zwischenstufen seines Entwicklungsanges zu berücksichtigen, die Einseitigkeit dieser Künstlernatur sowohl als ihre Originalität erkennen, oder mit anderen Worten, er wird darüber klar sein, daß der erste Versuch nicht bloß ein solcher war, sondern daß derselbe schon eine ganz deutliche Individualität verrät, welche nicht erst von anderer Seite erweckt zu werden braucht, geschweige denn es nöthig hätte, in irgend welches betretene Geleise einzulernen. Somit

möchten wir eine scheinbare Ähnlichkeit mit Makart nur als eine äußerliche zugestehen, die vielleicht auch in einigen Punkten in verwandten Bestrebungen beider Künstler liegt. Keller verbandt seiner reichen Phantasie, seiner Vielseitigkeit und seiner Virtuosität manchen Erfolg; er besticht durch Farbenpracht, Geschmack im Arrangement und Gesammtharmonie seiner Werke jedes Auge; was ihn über den bloßen Virtuosen erhebt, ist sein unverkennbares Streben nach correcter Zeichnung und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach richtiger Konstruktion der Figuren, dann, nach Vertiefung in den gewählten Stoff; soviel sei zu seinem Lobe gesagt.

Seinen Gang zum Reichthum der Komposition, die starken Farbengegenätze und die Gewohnheit, im Großen zu arbeiten, theilt er mit Makart; auch ist er wie dieser nicht bloßer Staffeleimaler, sondern betrachtet die Malerei als die Kunst, welche im Verein mit der Architektur und Skulptur einen gegebenen Raum zu schmücken hat und ohne diesen sinnlos ist; insofern ist nur der beliebte Ausdruck „des decorativen Talents“ im guten Sinne des Wortes berechtigt. Worin aber beide Meister geradezu einander entgegengesetzt sind, was das eigentliche Charakteristikum ihrer Malereien bildet, das ist das Zusammenhalten einer großen Lichtmasse, welche das ganze Bild beherrscht, bei Keller, und die vorherrschende Dunkelheit, die nur mit kleinen Lichtflecken gepickt ist, bei Makart. Beide malen sozusagen von derselben Palette, aber ein Jeder malt anders.

Ferdinand Keller ist seit einigen Jahren der Kunstschule seiner Vaterstadt als eine tüchtige Kraft gewonnen und ihm die Professur für Anatomie und Figurenzeichnen übertragen worden. Sein Atelier ist unstreitig eines der interessantesten, welche man dort besuchen kann; stets wird man in diesen Räumen sich lebhaft angeregt fühlen durch die Betrachtung neuer Schöpfungen und den Verkehr mit ihrem Meister; sollten aber zufällig die Staffeleien leer dastehen, so wird man durch das Besichtigen interessanter Studien oder selbst der reichen, an den brasilianischen Urwald erinnernden Tropfäden, dem Schmuß der Mauerwände, die Ueberzeugung gewinnen, nicht ganz umsonst gekommen zu sein.

Wir trafen unsern Meister jüngst beschäftigt an einer großen brasilianischen Landschaft, „Humboldt am Orinoco“, und sahen ein prächtiges, lebensgroßes Bild einer Frau in ganzer Figur, umgeben von reichem Blumenkranz, welches in Dresden zur Ausstellung kommen soll; wir freuten uns, aus des Meisters Munde zu vernehmen, daß er uns demnächst durch einige neue Kompositionen von Märchenbildern zu überraschen gedenkt; mit uns freuen sich aber gewiß mancher der Leser am meisten über das Ergebnis der Dresdener Konfurrenz, daß wir statt eines Makart nun zwei besitzen.

U. O.

Zur Wiederherstellung des Bieringsthurmes am Straßburger Münster.

Der in No. 30 der Kunstchronik erschienene Aufsatz Voltmann's veranlaßt mich zu einer kleinen Berichtigung. Mein verehrter Kollege hat meinen Vorschlag zu Gunsten der sogenannten Bischofsmühle des 14. Jahrhunderts so aufgefagt, als hätte ich dieselbe empfohlen, weil ich sie „mit Abler für ein Werk Erwin's von Steinbach halte.“ Dies ist ein Irrthum. Ich sage in meinem Aufsatz (Allg. Ztg. Beilage Nr. 104) wörtlich: „Der Straßburger Meister des 14. Jahrhunderts, war es Erwin selbst oder ein anderer, bewährte sein hohes Geschick für Komposition dadurch, daß er auf das achtsache Dach der Bierung jene schlanke Spitze setzte, die durch das Bild der Madonna im Sinne jener Zeit eine ebenso poetische wie künstlerische Krönung erhielt. So ergab sich eine Silhouette für den ganzen Bau, welche, wie man leicht aus Merian sich überzeugen kann, auch in die Ferne bedeutend genug wirkte, ohne doch diese Partie zu sehr zu betonen, zugleich in überaus schöner rhythmischer Wechselbeziehung mit dem Thurmbau der Fassade.“

Meine Empfehlung dieser Lösung geht also, ganz abgesehen von der sehr zweifelhaften Urheberschaft Erwin's, aus rein künstlerischen Erwägungen hervor. Ich muß wiederholen, daß ich die Auffassung, als habe zwischen den acht Siebeldächern sich ein hoher Thurmhelm erheben sollen oder wirklich erhoben, nicht zu theilen vermag. Im 15. Jahrhundert wäre solch' übertriebendes Hervorheben dieser Partie denkbar; von einem bedeutenden Meister des 14. Jahrhunderts schwerlich. Die Tendenz der Gotik jener Epoche war, wie ich in meinem Aufsatz dargelegt, die schweren Kuppelthürme auf der Bierung zu beseitigen, „wie sie auch im Innern dem Gewölbe dieses Theiles nicht mehr, nach dem Vergang der romanischen Zeit, eine dominierende und exklusive Gestalt gab, sondern es als integrierenden Theil der gesamten Gewölbanlage des Mittelschiffes ausbildete.“ Aus diesem Grunde hat meines Erachtens der Straßburger Meister in der sogenannten Bischofsmühle eine Form für die Bierungskuppel gesucht und gefunden, wie sie seiner Zeit entsprach und zugleich für den eben durch den Kunstgeist jener Epoche vollständig ungestalteten Langhausbau nicht geistvoller und passender gedacht werden konnte. Um meinen Vorschlag zur Herstellung einer ähnlichen Bekrönung weiter zu begründen, habe ich noch auf die gothischen Formen des Querschiffes, auf die Rosenfenster und die Nischen der Strebsäulen hingewiesen.

Will man aber einer romanischen Behandlung den Vorzug geben, so komme ich auf den andern Theil meines Vorschlags zurück: dem achtseitigen Zeltdach eine bedeutendere Auszeichnung und steilere Erhebung zu

geben. Ich habe als Vorbilder einerseits die Bierungskuppel von S. Aposteln in Köln, andererseits die mittelrheinischen Bauten zu Gelnhausen, Sinzig u. s. w. vorge schlagen. Namentlich lehnte mit ihren acht Zwiebeln und schlankem Helm scheinen mir beachtenswerth. Es läßt sich doch nicht leugnen, daß die Lucarnen, welche der vorliegende Entwurf bietet, eine Form sind, die zu höherer organischer Durchbildung und Verbindung nicht gelangt ist. Wo sie aber an alten Denkmälern vorkommen, wie z. B. am Dom zu Worms, da erscheinen sie durch die größte Schlantheit des Daches weniger ungünstig. Vergessen wir nicht, daß die auch Boltmann's Aufsatz beigegebene Darstellung des neuen Projectes mit gutem Bedacht von einem sehr hochliegenden Augenpunkte aus genommen ist, der in Wirklichkeit mit einem um mehr als 100 Fuß tieferen Standpunkt vertauscht werden wird. Wie werden da die Linien perspektivisch zusammengezogen, wie beträchtlich wird das Dach der Kuppel ineinander schrumpfen!

Ich will diesen Bemerkungen nichts weiter hinzufügen, als den Wunsch, daß eine so wichtige Angelegenheit durchaus in dem Sinne gewissenhafter Prüfung und sorgfältigster Studien, wie er sich so wohlthuend in der Arbeit des hochverdienten Künstlerbaumeisters zu erkennen giebt, zur Erledigung gelange.

W. Kuhn.

Korrespondenz.

Aus Mittelitalien, im Mai 1875.

Die jüngst hergestellte Eisenbahnverbindung zwischen Orvieto und Rom wird den Strom der Fremden nun mehr über Siena lenken und diese altherwürdige Stadt sowie Orvieto dem Besuch der Kunstfreunde viel zugänglicher machen, als sie es bisher war. Ob dies freilich zum Vortheil für die äußere Erscheinung der Stadt ausschlagen wird, bleibt sehr fraglich; wenigstens hat auf Pisa der Lufstand, daß es zur Fremdenstation im Winter geworden ist, einen sehr nachtheiligen Einfluß geübt und die Stadt in einer Weise modernisiert, die für den Kunstliebenden sehr schmerzlich ist. — Während in Siena, das noch bis vor Kurzem in glücklicher Abgeschlossenheit lebte, alle Neubauten sehr tüchtig und ernst sind, ein Beweis, daß die Siensesen die reiche Fülle von Bauwerken der goldenen Zeit in ihrer Stadt würdigen und studiren, baut man in Pisa schon viel schlechter, charakterloser und mehr auf Speculation; und in Oberitalien ist dies noch um vieles schlechter. In Padua z. B. hat man, um eine Straße zu erweitern, die zum Dom führt, die ganze eine Hälfte in barbarischer Weise zugerichtet, die Arkadengänge und Facaden der alten Häuser demolirt und dafür die kläglichsten modernern Pappendeckfacaden vor die Häuser gestellt.

Bei jeder Reise durch Italien hat man irgend ein trauriges Ereigniß dieser Art, irgend eine „Restaurierung“ alter Monumente zu konstatiren. Uebrigens scheint es, daß es seit dem neuesten Regime etwas besser geworden ist.

Die Fagade des Domes in Orvieto ist in untadelhafter Weise restaurirt worden, ebenso wird der Dom in Siena vorzüglich, d. h. in konservativem Geiste restaurirt; die betreffenden Arbeiten an der Fagade sind fast ganz vollendet, während das prachtvolle Paviment noch in Arbeit ist. Es soll dasselbe durch moderne Kopien und Ergänzungen vollständig ausgewechselt und das alte im Museum der Opera aufbewahrt werden, damit es nicht durch Abnutzung völlig zu Grunde gehe.

Es steht in Aussicht, daß die ganz glücklich begonnene Restaurierung der Madonna della Spina in Pisa sich den genannten zwei Leistungen würdig anreihen wird. — Der Maler muß bei letzterer zwar mit Bedauern die reizende altherwürdige Katina schwinden sehen, sowie ihn auch in Siena das grelle Weiß des Marmors stört; auch geht mancher Reiz der Zufälligkeit durch die völlige Umarbeitung verloren — doch das ist nicht anders möglich! Nicht jedes Kunstwerk bietet dem restaurirenden Künstler, wie der Dom in Orvieto, Gelegenheit, selbst den altherwürdigen Charakter des Monumentes beizubehalten. In Pisa wird übrigens auch der schiefe Thurm restaurirt und auch die Kanzel im Dom soll nach einer Zeichnung des Prof. Fontana aus den verschleppten alten Bruchstücken wieder zusammen gestellt werden.

Cavalcaselle's Einfluß sollen diese so glücklichen Restaurierungen zu danken sein, und der italienischen Regierung sowie den betreffenden Municipien bleibt das Lob, hier die rechten Männer gewählt zu haben.

Es wäre indessen unverdienter Schmeichelei, wollte man der italienischen Regierung nachsagen, daß sie ihre Pflicht vollkommen erfülle den überkommenen reichen Kunstschätzen gegenüber. Das Kriegsministerium zum mindesten scheint die Tradition der Vandalen in Italien aufrechterhalten zu wollen. Die Certosa in den Diostetianothermen zu Rom ist Kaserne. Dieselbe bietet genug Raum, und doch wurde der schöne Klosterhof in kläglichster Weise zugemauert, und mit Komisanstrich zugetüncht, um dann schließlich nicht einmal zu werden.

Noch empfindlicher ist das Vorgehen der Regierung bei den beiden Kirchen des h. Franciscus in Siena und Pisa. Dieselben wurden als Wagenremisen benutzt und der rohesten Mißhandlung der Soldateska preisgegeben; ebenso zeigt das schöne gothische Grabmal in S. Domenico zu Orvieto heute noch die Spuren der Einquartierung italienischer Soldaten. Dieß ist doch leider viel mehr Bauwerke der Zopfzeit als irgend einer

anderen Bauepoche in Italien! Wäre es denn da ganz unmöglich, daß das läbliche Kriegsministerium sich an kompetenter Stelle Rath's erholte, wenn es eine Kirche zur Remise braucht?

Es war kürzlich in diesen Blättern davon die Rede, wie dem Kopistennützel in Italien abzuhelfen wäre. Für öffentliche Galerien könnten die mitgetheilten Rath'schläge von Nutzen sein; bei den Privatgalerien liegt das Uebel tiefer; da ist es dem Besizer, respective dem betreffenden Direktor viel lieber, wenn talentlose Kopisten die Bilder in der Galerie verhungern, als wenn Künstler dafelbst wirklich kopiren.

Es verdient mitgetheilt und der Nachwelt aufbewahrt zu werden, daß J. B. der Fürst Doria Pamphili in Rom es zwar zugiebt, daß in seiner Galerie schlechte Kopien gemacht werden, daß er es aber sehr schlecht vermerkt, wenn man J. B. Stubium's wegen Farbenskizzen macht, und dieß nur in beschränktester Weise erlaubt, während es Kupferstechern absolut untersagt ist, für den Stich etwas zu kopiren. — Prof. J. L. Raab, der mehrere Wochen in Rom zubrachte, um die Madonna di Fogliano für den Stich in wirklich überraschender Weise in Aquarell zu kopiren, hat bei Doria und in mehreren Privatgalerien vergebens um die Bewilligung gebeten, für seine Tochter und Schülerin, die bekannte Kupferstecherin Doris Raab, ein Bild kopiren zu dürfen.

Anfangs Mai wurden im Capitolinischen Museum die am Equilim ausgegrabenen Antiken ausgestellt: die bereits besprochene Venus, nicht besonders edel, aber schön naturalistisch behandelt, zwei schuppenbesetzte Tritonen mit energischen Köpfen von ganz seltener Schönheit, und die ebenfalls in der Zeitschrift bereits erwähnte Büste des Commodus als Hercules. Letztere ist schon früher ausgegraben, aber vor der Aufstellung restaurirt und verputzt worden. Das Löwenfell umhüllt in bekannter Weise das Haupt (dasselbe Motiv am kleinen Hercules im Zimmer des Laubennojais im Capitolinischen Museum), welches mit besonderem Raffinement gearbeitet, im Ganzen einen etwas süßlichen Eindruck macht.

Interessant und selten ist das Postament, auf dem die Büste steht, mit kleinen Figuren geschmückt, nach Art eines Wappens. Die Figuren sind rund gearbeitet und freistehend zu beiden Seiten der Platte. Es zählt diese Büste zu den interessantesten des Museums.

Dr. Jhdor.

Kunstliteratur.

* Eine Monographie über Masaccio. Unter dem Titel „Masaccio og den florentinske Malerkunst paa hans Tid“ veröffentlicht Herr Frederik G. Knudsen in Kopenhagen (soeben bei Lund dafelbst) ein Buch über Masaccio, in welchem — unter kritischer Berücksichtigung der genannten neueren

Literatur — die Resultate langjähriger erster Studien der Werke des Meisters und seiner Zeitgenossen niedergelegt sind. Wir werden demnach einen der Hauptabschnitte der Arbeit Knudsen's in deutscher Uebersetzung mittheilen und außerdem den jungen dänischen Gelehrten auch durch einen Originalbeitrag bei unsern Lesern einführen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Y. Kunstgemerbliche Ausstellung in Frankfurt. Auch in Frankfurt a. M. macht sich das Bedürfnis, dem Gewerbe mehr und mehr künstlerischen Gehalt zu geben, immer deutlicher geltend, und so wächst auch das Interesse für die Frage nach der Gründung eines Gewerbemuseums. Theils zur Klärung dieser Frage, theils um deutlich hervortreten zu lassen, wie weit das Verständnis für kunstgemerbliche Gegenstände und die Freude an ihnen bereits verbreitet ist, hat sich ein Comité gebildet, um eine kunstgemerbliche Ausstellung, eine exposition retrospective, in's Leben zu rufen, und schon haben die namhaftesten Besizer derartigen Gegenstände ihre Theilnahme durch Ausstellung des Privatbesizes zugesagt. Die Ausstellung wird in den schönen Räumen des Thurn- und Taxis'schen Palais im August stattfinden und veripricht in Betrach der von allen Seiten ankommenden Besucher sowie der luntigen Leitung, welche die mühsame Ausstellung und Ordnung übernommen hat, eine höchst interessante zu werden.

Vom Kunstmarkt.

Kunstauktion in Köln. Bei der Versteigerung der Kupferstichsammlung des verstorbenen Herrn de la Motte-Fouquet in Köln, welche in der letzten Woche des vorigen Monats stattgefunden, sind, wie zu erwarten war, der Seltenheit und Schönheit der Blätter entsprechende und einige sehr hohe Preise erzielt worden. Die bemerkenswerthesten sind die folgenden: Nic. Berghem's Abirung, „Die drei Räder“, 700 Thlr. Tesselten „Tubeladspieler“, 265 Thlr. Abirungen von Rembrandt, „Altenbogaer's Portrait“, 300 Thlr., „Die Räder“, 206 Thlr., „Die Hütte mit dem Heufial“, 205 Thlr., „Jesus predigend“, 180 Thlr. Von den eigenhändig radirten Portraits von van Dux, „Selbstportrait“, 510 Thlr., „Crasmus von Rotterdam“, 350 Thlr., „Jans Empers“, 265 Thlr., „Justus Sulfersman“, 245 Thlr., „Lucas Vorsterman“, 131 Thlr., „Baron le Nou“, 390 Thlr., „de Komper“, 395 Thlr., „A. Traud“, 155 Thlr., „A. von Noort“, 125 Thlr., „P. de Vos“, 330 Thlr., „de Bael“, 130 Thlr., „P. Breughel“, 251 Thlr. und mehrere andere bis zu 100 Thlr. Van Dux's „Christus mit dem Nohr“, 390 Thlr., Dürer's „Adam und Eva“, 102 Thlr., „Maimondi's“, „Madonna“, 151 Thlr., J. M. Noos, „Siebender Ochs“, 101 Thlr. Die Abnahme vom Kreis nach Rubens, von Vorsterman gestochen, 100 Thlr., „Odelind's heilige Familie 118 Thlr. Ein Hauptblatt der Sammlung, der Stich von Müller nach der sizilianischen Madonna, ein Abdruck von besonderer Art, von welcher nur noch vier oder fünf ähnliche Exemplare existiren, und vielleicht der schönste unter diesen, ward mit 631 Thlr. bezahlt. (Köln. Blg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche u. kunsttheoretische Werke.

- Boehenek, J., Die männliche und weibliche Normalgestalt nach einem neuen System. gr. 8. Berlin, Haack.
- Brugsch-Bey H., L'exode et les monuments egyptiens. gr. 8. Leipzig, Hinrichs.
- Burgees, J., Report of the first season's operations in the Belgam and Kaladgi districts. January—May 1871. Mit 56 Tafeln. 4 London, Trübner & Co.
- Davidson, Th., A short account of the Niobe group. gr. 8. New-York, Schmidt.
- Desor, E. et L. Favre, Les bel âge du bronze lacustre en Suisse. Ormo de 50 planches chromolithogr., do

- deux planches lithogr. et de 50 gravures sur bois. gr. Folio. 1874. Cart. Neuchatel, Sandoz.
- Hermann, G.,** Peter Paul Rubens. Ein Vortrag. Siegen, Heuser.
- Kaiser, V.,** Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeares Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. gr. S. Basel, Schweighäuser
- Metting, F. v.,** Abende üb. Kunst und Dichtung. 8. Nürnberg, Schrag.
- Kavoth, M. u. R. Vogel,** Ornamento der italienischen Renaissance. 1. Heft. gr. 4. Halle, Knapp's Verlag.
- Rosenberg, Adolph,** Sebald und Barthel Beham: Zwei Maler der deutschen Renaissance. Mit 24 Holzschnitten. gr. S. Leipzig, E. A. Seemann.
- Schlie, Fr.,** Zwei populäre Vorträge aus dem Gebiet der Kunst- und Alterthumswissenschaft. I. Ueber alte und neue Kunst. II. Ueber Einführung der Kunstgeschichte in den Lehrplan der Gynnasien. 8. Rostock, Stillersche Hofbuchhandlung.
- Sybel, L. v.,** Ueber Schliemann's Troja. 8. Marburg, Elwert.
- Vanderhelden,** Darmstadt's vier Perlen (Helbeins Madonna, Steinbrück's Genoviva, Tritian's Venus, Raphael's Johannes). 16. Darmstadt, Schorkopf.
- Willems, C. F.,** Züge ans Thorwaldsen's Künstler- und Umgangsleben. 8. Kopenhagen, Salmonsens
- Wilmowsky, J. N. v.,** Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden: der Römischen, der Fränkischen, der Romanischen. Besch. und durch 26 (lith. und chromolith.) Tafeln erläutert. Roy.-Fol. (58 S. in Fol.) in Mappe. Trier, Lintz.
- Wustmann, G.,** Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter 1497—1550. Ein Beitrag zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance. Mit Holzschnitten. Lex. 8. Leipzig, E. A. Seemann.
- KUNST UND KÜNSTLER des Mittelalters und der Neuzeit.** Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung vieler Fachgenossen, herausg. von Robert Dohme. Mit Illustrationen. 1. Lfg.: Die Brüder van Eyck von O. Eisenmann, u. Martin Schongauer von W. Schmidt. Hoch 4. Leipzig, E. A. Seemann.
- LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE.** Recueil illustré des monuments de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance, indicateur de l'archéologue et du collectionneur. Jährlich 4 Hefte. Paris, Leroux.
- Photographien.**
- Kaulbach, W. v.,** Faust n. Mephisto (im Studierzimmer). Rund S. u. Folio, München, Merkel.

Zimmermann, E., Für's arme Kloster. (Klosterbrüder mit Gänseverkauferin.) Quer. 8. Ebenda.

SAMMLUNG MITTELALTERLICHER KUNSTSCHÄTZE HILDESHEIMS nach d. Originalen phot. v. F. H. Bodeker. I. Serie. 12 Bl. (Leuchter, Kreuze, Kelche etc.) 8. Hildesheim, Lax.

Bilderwerke.

- Ménart, L. u. R.,** Musée de peinture et de sculpture au recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessiné et gravé à l'eau-forte par Révoil. Avec des notices descriptives, critiques et historiques. Texte. Vol. I—VIII. X. gr. in-18 Paris, A. Morel.
- Mintrop, Th.,** König Heinzelmann's Liebe. Ein Märchen in 70 Bildern. Des Künstlers eigene Liebe. Text u. Aphorismen v. B. Lucas. Poetisch eingelv. v. E. Ritterhaus. 1. Lfg. (12 Bl. nach d. Zeichnungen in Lichtdr.) Fol. Dresden, Reinhardt.
- Raphael Santi's Decken-Gemälde der Stanza dell' Eliodoro im Vatikan.** Nach d. Zeichnungen Nicola Consoni's gest. v. Ludw. Gruner u. Th. Langer. Mit erläut. Vorwort v. C. Rindler. Hrag. v. L. G. Gruner. (5 Bl. dabei 1 Chromolith.) gr. qu. Fol. Geb. Leipzig, Arnold'sche Buchhandlung.
- LA GALERIE DE M. M. SIX.** Album de 40 eaux-fortes, avec texte, d'après les principaux tableaux de cette collection par Prof. J. W. Kaiser. I. Livr (6 rad. Bl. nach Rembrandt, Vermeer, Terburg etc.) Fol. Nimigne et Amsterdam. 3 Ausgaben. Leipzig, H. Vogel.

Zeitschriften.

- Kunst u. Gewerbe. No. 25.** Geschichte der Königl. Glasmanufaktur in München, von Schickler.
- Mittheilungen des Österr. Museums. No. 117.** Das orientalische Museum in Wien. — Die photographische Ausstellung im Museum.
- The Academy. No. 162.** Messrs. Goupil's gallery, von W. M. Rossetti. — The Egin marble, von A. S. Murray. — Fred. Walker †, von W. M. Rossetti.
- Gazette des Beaux-Arts. Juni.** Le salon de 1875, von A. de Montaignon. (Mit Abbild.) — De la forme des vases, von Ch. Blanc. (Schluss. Mit Abbild.) — Un humoriste anglais. John Leech, von E. Cheneau. — Les graveurs contemporains: Jules Jacquemart, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les gravures de Faugras au musée du Louvre, von G. Rayet. (Fort. Mit Abbild.)

Inzerate.

 **Ermäßigter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst.“**
Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis 25 Mark, für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 18 Mark.

Inhalt: 1. A. Feuerbach, Beweinung Christi, (Pieta) rad. von J. L. Raab. — 2. Schönan, Fischmarkt von Chloggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Baot auf der Flucht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schleich, Auf den Wällen von Rendsburg, rad. von L. Fischer. — 6. B. v. Neher, Die Engel bei Abraham, gest. von H. Metz. — 7. Aug. Geist, Idylle, Originalradirung. — 8. M. v. Schwind, Krokowka, gest. von Schütz. — 9. E. Jüttel, Motiv von Hilsens in Oberbayern, rad. von J. Kluge. — 10. E. v. Gabelardt, Die Ermordung von Jairo Tochterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Geijzen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Markó, Christus den Stern besaßigt, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinende Schwester, rad. von L. Friedrich. — 14. Meissonnier, Der Bauer, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Haettel, Schild mit allegor. Darstell. des Kriegs, gest. von Th. Langer. — 16. Jac. Kalsdael, Mondanfgang, rad. von L. Fischer. — 17. Crestins, Gafagurus Cavaliere von Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Kalsdael, Marine, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Hasenfamilie, Originalradirung. — 20. Aug. Schäffer, Mondanfgang, rad. von L. Fischer. — 21. Correggio, Männliches Porträt, rad. von J. Kluge. — 22. L. Hugo Becker, Der Möhlstein, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Bischö. Originalradirung. — 24. Neugebauer, Das Nussbrot, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, Bilderr. von B. Brabant.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermäßigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Buchhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger-Denkmal in Elberfeld.

Die Bürgerschaft Elberfelds beabsichtigt, ihren in den Feldzügen von 1864, 1866 und 1870/71 gefallenen Mitbürgern auf dem Königspitze hierseibst ein Denkmal zu errichten. Dasselbe soll in seinem architektonischen Theile aus Stein, in seinem figurlichen Schmucke aus Bronze hergestellt werden. Für die drei besten Modelle, resp. Entwürfe sind Preise von 1800 bez. 1000 u. 500 Mark ausgesetzt.

Die Herren Künstler werden eingeladen, sich an dieser Konkurrenz zu betheiligen.

Pläne und Bedingungen werden auf Erfordern von dem hiesigen Oberbürgermeister-Amt unentgeltlich verabfolgt.

Elberfeld, den 14. Juni 1875.

Das Denkmal-Comité.

Soeben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Zweite Serie.

Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts.

Autographirt und herausgegeben

von

H. E. v. Berlepsch.

2 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8–9 Hefte.

Leipzig, im Mai 1875.

E. A. Seemann.

Von Unterzeichneten ist zu beziehen:

Frans Hals-Galerie.

Radirungen

von

William Unger.

Text

von C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Iysbeth Reyniers. — 13. Bildnis eines Cavaliers. — 14. Bildnis eines Mannes. — 15. Bildnis einer Dame. — 16. Bildnis des Wilhelm von Heythuysen. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildnis einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hille Bobbe.

In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinos. Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875.

E. A. Seemann.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet

von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. M. 3; eleg. geb. M. 4.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Regirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfuss & Pries in Leipzig.

Ein vollständiges Exemplar der „Zeitschrift f. b. Kunst“, Band I bis IX, mit den Jahrgängen der „Kunst-Chronik“, offerirt die *Deutsche Buchhandlung* (R. Seydel) in Berlin, Leipzigerstr.

Rudolph Meyer's

Kunst-Lagerkatalog, I. Abtheilung,

enth. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc. älterer Meister, ist erschienen u. entweder direct auf Correspondenz-Karte Dresden, Amalienstr. 8, oder auf Buchhändlerweg durch Hrn. Herrn. Vogel in Leipzig gratis zu beziehen.

Kaufgesuch.

Wir suchen zu kaufen und bitten um Offerten mit Angabe des Preises:

Zeitschrift für bildende Kunst
nebst *Kunst-Chronik* I., 2. und 7. Jahrgang.

(Auch in Umtausch gegen den 5., 8. und 9. Jahrgang.)

Frankfurt a. M., Juni 1875.

Joseph Baer & Co.,
Kossmarkt 18.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung
zum

Genuss der Kunstwerke

ITALIENS

von

Jacob Burekhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in
1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde. geb.
14 Mark 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Beiträge

Von Dr. G. v. Uchyow
(Wien, Urforschungsges.
2) sowie die Veröffentl.
(Leipzig, Königl. 3),
zu richten.

2. Juli



Inserate

à 25 Fl. für die drei
Mal geklebte Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlegern.

Inhalt: G. v. Uchyow, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter. — Die Schleichheimer Galerie. — Ketzelsponden; Rom; Frankfurt a. M. — Kunstmehrliche Ausbildung in Dresden. — Archäologische Gesellschaft in Berlin; Entwerfung der Nürnberger Stadtmuseen; Ausgrabungen in Olympia. — Zeitgeschehen. — Inserate.

Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom.

Herausgegeben von Baron G. von Geymüller.*)

Schon im Jahre 1868 versprach G. v. Geymüller in seinen „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom“ ein größeres Werk über diesen Gegenstand. Er hat Wort gehalten; unter obigem Titel hat diese Arbeit soeben die Presse verlassen, und die erste Lieferung, mit 9 Tafeln in Folio und 4 Bogen Text in Großquartformat, läßt den Gesamtcharakter des begonnenen Werkes deutlich erkennen. Niemand konnte gespannter sein auf diese Publikation, und kaum kann es Jemandem mehr Vergnügen machen, dem Publikum Kunde von ihr zu geben, als dem Schreiber dieser Zeilen, da er ja selbst im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift einige Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter in Rom geliefert und eine Erweiterung Seitens des Herrn v. Geymüller in demselben Blatte herbeigerufen hat.

Nach Vollendung des Werkes hoffe ich in einer ausführlichen Besprechung desselben auch diese Erweiterung eingehender berücksichtigen zu können; für heute möge es mir nur gestattet sein, eine kurze Charakteristik der eben begonnenen Publikation geben und einige auf die Erweiterung des Herrn von Geymüller bezügliche Bemerkungen beifügen zu dürfen. Das Werk wüßte ich nur mit einem einzigen auf gleiche Stufe zu stellen, mit der berühmten französischen Publikation: „Album de Villard de Honnecourt, publié en facsimile par

*) Fünfundzwanzig Kupfertafeln in gr. Fol. mit Text in gr. 4. Text in deutscher und französischer Sprache. Wien, Lehmann und Neugebauer; Paris, Gauthier. 1875.

J. B. Lassus et Darcel.“ Wir haben hier wieder eines der Werke vor uns, wie sie bis jetzt nur in Paris oder London zu Stande kommen konnten, bei uns in Deutschland leider fast unmöglich sind.

Bier Blatt Facsimiles in vorzüglichem Photogravuren, welche einige der wichtigeren Handzeichnungen der Mitarbeiter am Bau von St. Peter mit absoluter Naturtreue wiedergeben, zwei Kupfertafeln von der Hand des Verfassers, enthaltend Bramante's Plan zu St. Peter, sowie einen anderen, den v. Geymüller dem Fra Giocondo zuschreibt, ein autographisches Blatt, ebenso vortrefflich vom Autor des Werkes gezeichnet, wie die zwei von ihm rabirten Blätter, welche die Fagade des jetzigen St. Peter und des Antonio da San Gallo'schen Entwurfes darstellen, bilden den Anfang der Monographie, und in einem halben hundert Tafeln ähnlicher Art soll uns ein Bild der ganzen Entstehung des Wunderbaues vor Augen geführt werden. In den beiden ersten Bänden des Werkes wird die Baugeschichte von St. Peter bis auf Massael's Tod geführt werden; in zwei weiteren Bänden verspricht der Verfasser später die Fortsetzung zu bringen.

Man kann vorläufig, von dem Begonnenen auf die Weiterführung der Arbeit schließend, nur sagen, daß der Verfasser mit seinem Unternehmen alle Freunde der Kunst sich zu größtem Danke verpflichtet hat; Jedermann, welcher diese herrlichen Blätter besichtigt, wird gewiß der bedeutenden Leistung die aufrichtigste Anerkennung entgegenbringen.

Die Baugeschichte von St. Peter, welche in den nächsten Lieferungen des Werkes enthalten sein wird, wird vielleicht manchen Kunsthistoriker zur Äußerung

abweichender Ansichten anregen, und H. v. Geymüller hat in seiner „Erwiderung“ auf meine „Beiträge“ vorzubringen gesucht, „daß sein Werk beim Erscheinen nicht lediglich mit Mißtrauen aufgenommen werde.“ Ein solches Mißtrauen scheint mir selbst für den Fall nicht zu erwarten zu sein, daß v. Geymüller's Deutung der ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter einige wesentliche Irrthümer enthalten sollte, denn diese würden kaum den bleibenden Werth seiner Publikation schmälern, die für jede Bibliothek eine Bieder ist. Die jetzige allgemeine Begeisterung für die italische Renaissance wird sich auch in der raschen Verbreitung dieses Werkes äußern.

Was nun H. v. Geymüller's „Erwiderung“ im Maiheft des laufenden Jahrgangs der Zeitschrift betrifft, so möchte ich vor allem einer irrigen Auffassung seinerseits über die Entstehung meiner „Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter“ begegnen. Nicht die Absicht, die alten Traditionen über den Bau an der Hand der Dokumente in den Uffizien gegen Hrn. v. Geymüller zu verteidigen, leitete mich bei Abfassung der Beiträge, sondern v. Geymüller's „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom“ regten mich, als ich diese Original-Entwürfe vor mir hatte, dazu an, eine andere Lösung der Frage zu versuchen, in welchem Zusammenhange der Bau und die Pläne zu einander stünden; die Uebereinstimmung meiner Ansichten mit den älteren baugeschichtlichen Traditionen war ja gerade das Resultat meines Studiums der Pläne sowohl als auch des Baues selbst, und der Autoren Vasari, Serlio und Anderer, nicht aber der Ausgangspunkt für meine Beiträge. Dieser Ausgangspunkt lag vielmehr in den für die Autorschaft Bramante's an der fraglichen Kothstiftzeichnung angeführten Beweisen v. Geymüller's, deren erster stichhaltig war, deren zweiter wesentlich auf dem ersten fußte, deren dritter überhaupt kein Beweis, sondern eine Verufung auf das Urtheil renommirter Autoren war, außerdem noch einen Mankensatz enthielt. Die Unzulänglichkeit des ersten Beweises trieb mich zu weiterem Forschen, die beiden anderen „Beweise“ brauchten überhaupt nicht widerlegt zu werden. Die Differenz unserer Ansichten über St. Peter ist auf einer Differenz unserer ästhetischen Grundanschauungen basiert; v. Geymüller huldigt einerseits der in der Berliner Schule viel verbreiteten Ansicht, daß durch ein geschicktes Arrangement hübscher Architektur motive ein Kunstwerk entstehen könne, und der anderen Auffassung, nach welcher „die ewig gültigen“ Formen der Hellenen, denen Bramante's Architektur noch am nächsten läme, im Vergleiche mit allen Werken der italischen Renaissance als der absolute Maßstab für die ästhetische Beurtheilung der Bauwerke aller Völker zu gelten haben.

Dadurch, und durch die ebenfalls in der Berliner Schule vielfach ausgesprochene Deutung des Genie's

als eines Künstlers, welcher als Ausgangspunkt einer neuen Richtung in der Kunstgeschichte zu betrachten ist, erklärt sich, wie mir scheint, v. Geymüller's Schwärmerci für Bramante, die ich ebenso wenig theile wie diese von mir längst überwundenen Lehren der Berliner Schule. Als Schöpfer einer neuen Richtung in der Baukunst, der Hochrenaissance, gehört ja Bramante gewiß der Reihe von Männern an, in welcher wir die Namen eines Euler und Brunelleschi verzeichnen finden; aber es ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem bahnbrechenden Künstler und dem Genie, welches einen Gipfelpunkt in der Kunst bezeichnen, sonst müßte man ja auch einen Hübsch in dieselbe Reihe stellen, da er eine ganz bestimmte Richtung, die in den letzten Zügen liegende „Karlsruher Schule“ gegründet hat, und dafür auch als „Genie“ verehrt wurde. Daß ich Baldassare Peruzzi für den genialeren von den beiden Hauptträgern der Hochrenaissance halte, dafür kann mich vielleicht die demnächst erscheinende Publikation seiner wichtigeren Baupläne aus den Uffizien zu Florenz rechtfertigen, und das Studium der architektonischen Handzeichnungen daselbst führte mich überhaupt zu einer größeren Respektirung der Zeitgenossen Bramante's, welche an St. Peter thätig waren.

H. v. Geymüller's Befürchtung, was zu Gunsten Giuliano da San Gallo's gesagt wird, könnte Bramante schaden, kann ich von meinem Standpunkt aus nicht theilen; wenn Einzelmotive des Bramante'schen Planes schon vorher bei Giuliano da San Gallo vorkämen, wäre denn damit gesagt, daß Bramante ein „unselbständiger, inkonsequenter Kopist“, und daß Giuliano der „eigentliche Schöpfer von St. Peter“ war? Muß denn Giuliano seine Gedanken Bramante entlehnt haben oder umgekehrt? Die Uebereinstimmung der Pilonen und der Centralstüppe in den Plänen beider Meister ist mir nicht entgangen; aber ich bin sehr geneigt, darin noch keinen direkten Beweis dafür zu finden, daß die Pläne von einander abhängen, sondern möchte eher glauben, die Aehnlichkeit beider Pläne in manchen Dingen sei auf eine und dieselbe Ursache zurückzuführen, auf den Willen Julius' II. Wie wäre es denn z. B., wenn dieser, und nicht Bramante, die hübshe Idee gefaßt hätte, „das Pantheon auf das Templum Pacis“ zu stellen, wenn der heroische Mann mit dem bestimmten, energischen Wesen, wie es schon aus seinem Bilde auf Caradropa's Münze spricht, den Plan zu seinem St. Peter im großen Ganzen selbst bestimmt und die Centralstüppe mit den Pilonen sowohl Giuliano da San Gallo als Bramante vorgeschrieben hätte, ebenso wie mancher Andere, was in den Plänen übereinstimmt? Julius II. hatte doch wohl das Zeug dazu, einen solchen Gedanken zu fassen und als Bauherr die ganze Sache zu beherrschen; gerade die „infiniti disegni“ und die „ghiri-

bizzi", durch welche Bramante alles in Verwirrung brachte, scheinen eine solche Vermuthung zu unterstützen und dafür zu sprechen, daß Bramante der Energie und Fertigkeit eines Julius sein fluges, diplomatisches Verfahren entgegensetzen mußte, wollte er einem solchen Manne imponiren, was Giuliano da San Gallo, wie es scheint, nicht verstanden hatte.

Bramante's Leistung suche ich doch wahrlich nicht darin, daß er die Motiven des Giuliano in etwas anderer Weise arrangirte, sondern vielmehr in seiner Gestaltungskraft, mit welcher er dem großartigen Gedanken des Papstes einen monumentalen Ausdruck verlieh.

Zum Schlusse meiner heutigen Bemerkungen zu v. Geymüller's Erwiderung seien einige Korrekturen gestattet. Seite 250 sagt v. Geymüller „und mit einer Ueberfülle von Ideen, wie H. Reutenbacher sagt“ — ich wüßte nicht, daß ich mich so ausgedrückt hätte. Seite 252 sagt v. Geymüller, ich hätte in der Anmerkung Seite 266 des vorigen Jahrganges von einer „Skizze Peruzzi's in rother Kreide“ gesprochen — ich erwähnte dagegen eines Mattes „voll von Rothstift- und Federstiften, unter denen mehrere zu St. Peter gehörige sind“, um nur das gleichzeitige Vorkommen authentischer Handschriften Baldassare Peruzzi's mit Rothstiftstiften auf farbrtem Papier zu konstatiren; die Skizze zu St. Peter ist, wie ich selbst zugebe, von A. da San Gallo Giovan.

Audolf Reutenbacher.

Münster am, d. 27. Mai 1875.

Die Schleißheimer Galerie.

W. S. Eine Notiz in Nr. 33 der Kunstchronik lenkt auf meinen Vorschlag zurück, die Schleißheimer Galerie, soweit sie sich dazu eignet, nach München in das frei werdende alte Galeriegebäude zu verlegen. Aus dem Artikel scheint hervorzugehen, daß mein Vorschlag zu spät kam, und daß die genannten Räumlichkeiten für die Aufstellung der Gypssammlung bestimmt sind. Es ist allerdings ein großer Mißstand gewesen, daß man in München nicht schon längst eine derartige Sammlung eingerichtet. Die Antike hat die Geschichte künstlerischer Entwicklung in einer Reinheit ausgeprägt, wie sie sonst nirgends vorliegen; wer die Bedingungen erkannt hat, welche die Antike groß machen, hat allein einen sichern Rückhalt, einen sichern Maßstab in der Beurtheilung der Kunstwerke überhaupt. Und mit der Abformung kann man sich die hellenischen Meisterwerke so leicht und billig verschaffen! Einen derartigen Beschluß der Staatsregierung table ich deshalb durchaus nicht, möchte aber darauf hinweisen, daß dadurch meine Argumente zu Gunsten der Galerieverlegung nicht aufgehoben sind.

Hätte man die Pinakothek damals groß genug gebaut, um auch die Schleißheimer Skulpturen aufzunehmen, so hätte man eine Galerie bekommen, die hinsichtlich der niederländischen und deutschen Schulen alle besiegt hätte. In Schleißheim gehen die Bilder zu Grunde und können von Künstlern und Kunstliebenden nicht entsprechend gewürdigt werden, da der Besuch mit mancherlei Unbequemlichkeiten verbunden ist und man sich ein halbes Jahr aus Rücksichten auf die Gesundheit hüten muß, die Galerie zu betreten: nur an solchen Tagen der wärmeren Jahreszeit ist es möglich, dieselbe eingehender zu studiren. Unter diesen Verhältnissen habe ich schwer gelitten, und ich stehe nicht an zu erklären, daß meine Kenntnisse weit bedeutender wären, wenn mir die Galerie nach Bequemlichkeit zur Hand gewesen. Man bringt jetzt Bilder aus Schleißheim zur Restauration hierher. Die ersten derselben habe ich gesehen. Mir selbst war ihr Zustand nicht befremdlich, aber Randem, der vielleicht an Uebertriebung meinerseits glaubt, werden bei ihrem Anblicke die Augen ausgegangen. Tausende von Sprängen und Köchern in der Farbe zeigten sich, die Leinwand war so verderben, daß Herr Frey die Bilder mit neuer versehen mußte. Das ist eben das Hauptunglück der Schleißheimer Galerie: die Färbung der Farbe von ihrer Unterlage und das Herabfallen derselben. Und auch dagegen muß ich mich verwahren, daß man etwa glaube, klos die minder werthvollen Bilder seien in diesem Zustande: nein, Hunderte der interessantesten Gemälde. Unter den von mir bei der Restauration gesehenen Werken befand sich ein Stillleben von dem seltenen und trefflichen C. F. F. F., eine prachtvoll großartige Landschaft von Feussin, zwei gute Pferdestücke von Meemen (bez. P. V. B. 1716), ein Hauptwerk von Courtois, eine Landschaft des seltenen Holländers J. van Kessel (bezeichnet u. mit 1661), zwei große Küchenstücke von Pieter Boel, ferner Bilder von Luerfurt, Casanova, Manglard, Boudryns, Fannini, die theilweise zu den Hauptwerken der Künstler gehören und nicht so mir nichts di nichts in die Kategorie der werthlosen Dinge geworfen werden dürfen. Wer mit sorgfältiger Beobachtung in Schleißheim herumgeht, sieht überall dieselben Erscheinungen.

Mein Wort, das ich damals gebraucht, muß ich mit vollster Entschiedenheit ansrecht erbalten: ich habe noch nie eine größere Galerie in einem solchen Zustande gesehen! Diese Verhältnisse dürfen nicht andauern, es wäre ein Unrecht gegen die Gemälde, ein Unrecht gegen die Kunstfreunde. Es sind Originale, die zu Grunde gehen, und solche sind eben nicht mehr zu ersetzen. Sollte also bereits über das alte Galeriegebäude verfügt sein, so bitten wir die maßgebenden Behörden, auf eine andere Abhilfe zu sinnen; es dürfte vielleicht die Möglichkeit vorliegen, in der Pinakothek selbst andere Räum-

sichleiten dafür zu gewinnen. Zu einer Zeit, wo die Berliner Galerie sich so vergrößert hat, wo Wiens kaiserliche Sammlung einer Renauffstellung und Vermehrung in einem glänzenden Gebäude entgegengeht, sollte man in München nicht zurückbleiben. Jedenfalls wäre der „Vermittlungsvorschlag“, werthvollere Bilder aus Schleißeheim in die Pinakothek zu thun und andere dafür hinaus, ein sehr geringfügiger und zweifelschneidiger. Denn die Zahl der Bilder, welche unter jeder Bedingung nach München gebracht werden müßten, beläuft sich auf viele Hunderte, und dann bleiben immer noch viele übrig, deren Verfertigung wenigstens wünschenswerth ist. Ich gebe zwar zu, daß manche Pinakothekbilder, namentlich aus der Zahl derjenigen, welche man in den letzten Jahren hineingebracht hat, entfernt werden müßten, aber die Zahl derselben ist viel zu beschränkt. Es ist ja eine alte Klage, daß die Galerieräumlichkeiten bereits für die vorhandenen Bilder viel zu klein sind, sodas dieselben theilweise in eine Höhe gehängt werden müßten, die ihr Vorhandensein beinahe illusorisch macht. Wie soll man denn da noch in die überfüllten Säle neue Gemälde bringen? So lange noch Werke von Kuisbael, Rembrandt, Elzheimer, Rubens, van Dyk, Eynders u. s. w. u. s. w. nicht genügend gesehen werden können, so lange kann man von einer irgendwie bedeutenden Vermehrung der Galerie gar nicht reden. Eine Verlegung nach Eisenmann's Vorschlag wäre eine halbe Maßregel, würde manches Obium mit sich führen und dann doch nicht viel nützen. Entschließe man sich lieber zu einer ganzen!

Korrespondenz.

Rom, im Mai 1875.

Rom hat in politischer, socialer und künstlerischer Hinsicht eine tiefgehende Umgestaltung erfahren. Vierterlei konnte aber nicht so rasch nach und befindet sich entweder noch in den alten primitiven Zuständen oder im Stadium der Umgestaltung. So das Ausstellungswesen. Während die moderne italienische Kunst in frischem Aufschwunge neben den Kunstbestrebungen des übrigen Europa's einen würdigen Platz einnimmt, liegt ihre Repräsentation, das heißt die Ausstellung von Kunstwerken noch sehr im Argen.

Wie männiglich bekannt, ist es in Rom immer Sitte gewesen, daß jeder Künstler seine Werke im eigenen Studio ausstellte. Es hatte dies vielleicht manches Gute, aber gewiß auch die nachtheilige Folge, daß das Atelier zur Verkaufshude, und der Künstler nur zu oft zum Bildertrümer herabsank. Es sind also die Bestrebungen des „Circolo internazionale“ sehr erfreulich, welche dahin gehen, mit Hilfe der Regierung eine große Jahresausstellung, ähnlich dem Pariser „Salon“ zu gründen,

welche nicht nur ein Bild römischer, sondern überhaupt italienischer Kunstbestrebungen bieten soll.

Zu diesem Zwecke fanden Versammlungen der Künstler auf dem Kapitol statt; es wurde ein Comité eingesetzt, welches dafür thätig sein soll, und das Ministerium des Unterrichts versprach alles Mögliche.

Um es dem Letzteren auch anschaulich zu machen, wie nothwendig und wie schwierig dabei den Künstlern jezt das Arrangement einer Ausstellung sei, veranstaltete der „Circolo internazionale“ in seinen Vereinslokalitäten eine Abendausstellung bei Gaslicht, über die ich mit wenigen Worten referiren will.

Beschränkt durch den Raum und die übrigen ungünstigen Umstände, hatte die ganze Ausstellung nur den Charakter des Improvisirten; nichtsdestoweniger erfüllte sie ihren Zweck vollkommen. Der Besuch war ein sehr lebhafter; die Ausstellung sehr ansehnd; endlich wurde beinahe ein Drittel der ausgestellten Werke verkauft. Am schönsten und hervorragendsten waren entschieden die Aquarelle. Die Wiener Weltausstellung hatte keine schöneren aufzuweisen, als es die hier ausgestellten waren.

Wenn sich auch die dargestellten Gegenstände auf einfache malerische Genremotive beschränkten, so blieb der Hauptreiz dieser Aquarelle doch nicht allein die bis zur ungläublichen Vollkommenheit getriebene Technik, sondern es erfreute an diesen Kabinetsstücken besonders die sein empfundene Zeichnung und die coloristische Meisterschaft. Die Delmalerei präsentirte sich auch recht stattlich, obwohl die bedeutendsten Namen der römischen Kunstwelt beinahe ganz fehlten. Die Skulptur brachte einige pikante Kleinigkeiten.

Entsprechend dem Charakter des Vereines war die Ausstellung eine internationale; es waren alle Nationen repräsentirt außer den Franzosen, die seit 1870 in konsequenter Abgeschiedenheit wirken. Ein kleines Abbild dieser Wirksamkeit bot die Ausstellung der französischen Akademie in der Villa Medici.

Wie alljährlich, stellten die Pensionäre aller Zweige der bildenden Kunst aus, und wie alljährlich trugen die Architekten die Palme davon. Die Rekonstruktion des Apollo-Tempels in Divisimoi (Kleinastien) von Thomas (im 4. Jahrgang) war eine Meisterleistung, die alles Andere in Schatten stellte. Nächst dem Genannten verdient noch Dupuis erwähnt zu werden, welcher sich in der Medaillekunst als vollendeter Meister zeigte und eine sehr schöne Allegorie ausstellte. Die Maler hatten, wie es beinahe schon traditionell ist, ein akademisches, ein talentvolles, ein gutes und ein schlechtes Bild gebracht. Aus dieser Klassifikation fehlte auch diesmal keines; im Ganzen jedoch habe ich auf keine hervorragende Arbeit aufmerksam zu machen, die ein aufsehendes Gestirn ersten Ranges am Kunststimmeln

verfärbete. Von den Bildhauern hat Marqueste einen sehr verdienstvollen Perscus geliefert. Die Kupferstecher brachten nur Mittelgut.

Im vollständig zu sein, muß ich bei Besprechung der diesjährigen Ausstellungen in Rom auch noch der auf der Piazza del Popolo gehaltenen, doch kann ich über dieselbe nicht urtheilen und eingehender berichten, da ich selbst als Aussteller dabei betheiligigt bin. Der Verein, welcher diese Ausstellungen veranstaltet, soll sich übrigens auflösen, sobald die großen Jahresausstellungen zu Stande kommen.

Dr. Höder.

Frankfurt am Main, Anfang Juni.

V. Es ist eigenthümlich, wie in der Kunst immer und immer die Irrthümer wiederkehren, deren Vermeidung durch ein höchst einfaches Nachdenken ermöglicht wäre, und wie aus Mangel an solchem Nachdenken über die Natur der zur Ausführung gebrachten einzelnen Kunst gerade wider deren eigentliche Natur gesündigt wird! So sollte man meinen, in der Malerei stünde in jedes Künstlers Seele als zur zweiten Natur gewordenes Princip der sehr einfache Satz fest, daß das Nebeneinander der Figuren innerhalb eines und desselben Rahmens die Gleichzeitigkeit der durch sie dargestellten Handlung bedinge, und das Nacheinander ausschliesse. Wie falsch aber dennoch diese Meinung wäre, zeigt das neueste Werk Ferdinand Becker's, eines Künstlers, auf dessen schönes Talent und tüchtige Leistung wir schon früher hingewiesen haben, der aber, trotz aller neuen Bewaehrung seines Talentes, diesmal nach der erwähnten Seite hin einen so entschiedenen Fehlgrieff gethan hat, daß wir dagegen Protest erheben müssen.

Wie früher, haben wir es auch hier wieder mit einem Aquarellbild zu thun, und ebenso ist es wieder ein deutsches Märchen, welches den Künstler zu seiner Schöpfung angeregt hat. „Der Jud im Dorn“ heißt es bei Grimm, „Der arme Knecht“ bei Becker. Der Knecht aber hatte drei Jahre hindurch seinem Herrn redlich gedient und von ihm als Lohn drei Heller erhalten und es etwas Großes fröhlich hingegenommen, diesen Lohn dann einem armen alten Männlein geschenkt, und als ihm dafür gestattet wurde, drei Wünsche zu thun, sich ein Vogeltröb gewünscht, welches nie fehle, eine Geige, bei deren Klang die Hörer tanzen müßten, und schließlich flugerweise, daß jede Witte Gehör finden solle. So ausgerüstet zieht er in die Welt. Die nächsten Erlebnisse nun sind der Gegenstand der Darstellung. Unserem Blick öffnet sich ein Marktplay, links von Stadtmauer und Thurm, im Hintergrund von hübschen Renaissancehäusern begrenzt, von welchen nur das größte und offenbar vornehmste eine etwas schwerfällige Architektur zeigt, rechts ein schönes Vorklosterhaus. Durch das

offenstehende Stadthor links fällt der Blick in einen Wald und dort spielt die erste Scene sich ab. Der Burfch war einem Juden begegnet, der einem Vogel zuhörte und den schönen Sängern gern befehlen hätte. Flugs schießt ihn der Knecht mit dem nie fehlenden Rohre herunter und der Jude geht in den Dornbusch, um sich den Vogel zu holen. Da will der Knecht sehen, ob auch die Geige ihre Dienste thue, spielt lieblich auf, und der Jude muß im Dornbusch tanzen. Gleich bietet er dem Knechte alles Geld, welches er bei sich trägt, und der Knecht nimmt es an. — Die zweite Scene führt uns in's Innere der Stadt. Mit zerrißnem Gewand steht der Jude vor dem Richter und klagt ihm sein Leid. Daß er erhört wird, zeigt die dritte Scene: gefesselt wird der als Straßenträuber verlagte Knecht in den Thurm geführt. Trotz seiner wahrheitsgetreuen Erzählung wird er verurtheilt, und — vierte Scene — schon steht er auf dem Galgen, der rothe Hentel mit dem Stride neben ihm. Da bittet er noch einmal auf der Geige spielen zu dürfen; die Witte kann nicht abgeschlagen werden, und den Erfolg zeigt uns der Maler: Richter, Jude, Männer, Weiber, Alles tanzt. Da wird die Wahrheit seiner Erzählung erkannt, daß er nämlich den Juden nicht bestohlen, sondern das Geld redlich von ihm erhalten habe. Natürlich wird nun der Jude inquirirt, wo er denn eigentlich das Geld herbeikommen. Und richtig zeigt sich, daß er selbst ein Dieb ist und alsbald — Scene sechs — steigt nun er den Galgen hinauf, um an Stelle des armen Knechtes zu baumeln. Dieser aber, mit Vogeltröb und Geige angethan, zieht — Scene sieben — die „Jungfern“ grüßend, fröhlich und wohlgenuth zur Stadt hinaus, vom Jubel des Volks geleitet.

Sieben Scenen und, mit Ausnahme der ersten, alle auf dem Marktplace sich abspielend! Da sehen wir den Juden dreimal, dazu das eine Mal vor der Stadt, macht viermal, den Richter zweimal, den frommen Knecht dreimal und gleichfalls noch einmal vor dem Thore, den Richter und Knecht aber jedesmal in anderer Kleidung, wie sie der Situation angemessen ist. Soll es Einen da nicht gemuthen, als ob wir auf dem Fasching wären, und mehrere machten sich den Scherz, dieselben Personen zu spielen? Aber dann wird doch wenigstens die Gleichheit des Kostüms gewahrt. Hier jedoch wird uns zugemuthet, alle Scenen mit einem Blick zu überschauen und sie doch als nacheinander und auseinander entstehend sich abspielen zu lassen! Und zu welchen Ungeheuerlichkeiten hat der Künstler greifen müssen! Oer wäre es keine Ungeheuerlichkeit uns zuzumuthen, den Richter in seiner Häuslichkeit mit Frau und Kind, mit Tisch und Büchern auf dem Marktplay zu denken, von dem übrigen Treiben durch eine Stufe und eine Laun halb mannhobe Mauer und ein Paar Blumen-

stöße getrennt? Oder es für möglich zu halten, daß der Ton der Geige nur von dem tanzenden Juden, nicht aber von dem den Galgen besteigenden Juden gehört wird, daß seine Wirkung sich nur auf einen Theil der Umstehenden erstreckt? Aber freilich, die Andern gehören ja zu der zeitlich folgenden Scene — aber warum sie dann räumlich nebeneinanderzustellen, und nicht lieber aus jeder Scene ein besonderes Bild machen, wie sie es nach Inhalt und Composition in der That ist? Wo zu die Wunderlichkeit, uns den Schein einer figurenreichen Composition zu geben, uns aber zuzumuthen, sie in ihre Elemente aufzulösen und dadurch als Composition zu zerstreuen? Da lasse der Künstler doch lieber die einzig richtige Form für derartige Scenendarstellungen eintreten, den Cylindus, und zwar den von möglichst gleich großen Bildern, durch welche Rücksicht er gezwungen ist, nur die bedeutendsten und für den Fortgang der Gesamthandlung entscheidendsten, somit die inhaltvollsten zu geben.

Wollte nun aber der Künstler dagegen erwidern, daß dergleichen Darstellungen ungleichzeitiger Handlungen auf gleichem Raum in früheren Zeiten vorgekommen seien, so ist darauf zu sagen, daß wir hier wie in anderen Fällen früheren Zeiten Vieles als Naivität anrechnen und hingehen lassen, was wir einer zum Bewußtsein und zum Nachdenken gekommenen Zeit als Fehler und Unzuträglichkeit vorwerfen. Weiterhin aber ist zu entgegnen, daß bessere Künstler sicherlich nicht weiter gegangen sind, als neben die im Vordergrund befindliche Hauptscene eine oder allenfalls auch mehrere Nebenscenen in sehr verkleinertem Maßstabe als in der Ferne vor sich gehend und örtlich geschieden darzustellen. In diesem Sinne hat Schwind in Ritter Kur's Prausfahrt mehrere Scenen in einen Rahmen gebracht, und in dieser Weise könnten wir auf unserem Bilde neben einer Hauptscene auf dem Markte z. B. die in der Ferne, im Walde, an ganz anderem entfernten Orte vor sich gehende Handlung, den im Dornbusch vor dem geigenden Burschen tanzenden Juden gelten lassen. Davon ist aber sehr weit verschieden die nebeneinander tretende Darstellung derselben Personen an denselben Orte in gleicher Größe. Hier tritt offenbar ein innerer Widerspruch des Kunstwerks mit der Natur seiner Kunst zu Tage.

Es ist dies um so mehr zu bedauern, als das Werk nach andern Seiten hin eine treffliche Arbeit ist. Mit tüchtiger Technik und feinem Farbensinn verbindet der Künstler eine treffende Charakteristik. So vergleiche man den Juden vor dem Richter, dann vor dem Galgen tanzend, um so mehr widerstrebend, als er die Erfahrung bereits gemacht hat und die Fesseln fürchten muß, und schließlich zum Galgen hinaufsteigend. Welche festliche Figur ist der tanzende Richter, der sich, mit wenigem

Behagen und dem zielrichtigen Schwunge dem ihm aufgezwungenen Vergnügen um so lieber hingibt, je mehr ihn sonst die Würde des Amtes solcher Profanation fern hält! Und der vagirende Handwerksbursche, dem die tolle Lebenslust an allen Knopfschäden schlägt. Dazu kommt eine Fülle humoristischer Züge, so bei den tanzenden Personen, die mitten in ihrer Beschäftigung von dem Zauber gepackt werden. Da giebt es spaßiges Unglück mit Wasser, Eiern u. s. w. Ein besonderer Zug ist noch der, daß der Künstler der Pietät gegen Vaterstadt und Freunde schönen Ausernt gegeben hat. Erinnet doch das eine Renaissancehaus und der Brunnen deutlich genug an unsern Hömerberg, und dort am Erker steht des Künstlers verehrter Meister, Steinle, mit der würdigen Hausfrau, der das Töchterchen über die Achsel schaut, vermuthlich — mehr um den „fortwandelnden Knecht“ als den Juden am Galgen zu sehen. Links im Hintergrund aber steht im kurzen schwarzen Mantel unerkennbar ein Namensvetter des Künstlers, von diesem gar sinnig neben ein Hefenmädchen gestellt — ist doch in erster Linie Hefen Peter Veder's Lieblingstheuma. Was hinterließ Ferdinand Veder's Bild für einen schönen wohlthuenden Eindruck, hätte es nicht jenen so leicht zu vermeidenden Compositionsfehler!

Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden. Am 9. Juni wurde in Dresden eine kunstgewerbliche Ausstellung im Kurfürstlichen Palais eröffnet. Das vom königlichen Hofe, von der Regierung und einer Anzahl eifriger Kunstfreunde und Sammler bereitwillig unterstützte Comité, dem es darum zu thun war, einmal zur Anschauung zu bringen, was Sachen an kunstgewerblichen Arbeiten älterer Zeit, verstreut in Schlössern, Rathhäusern, öffentlichen Anstalten und Privatbesitz aufzuweisen hat, sann mit dem Erfolge seiner Bemühungen wohl zufrieden sein. Wir werden auf Einzelnes später zurückkommen. Die Ausstellung soll zwei Monate dauern.

Vermischte Nachrichten.

F. A. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 1. Juni legte der Vorstehende Herr Curtius der Gesellschaft als neu erschienene Schriften vor: das Festprogramm des Wagner'schen Kunstinstituts in Würzburg, enthaltend ein Familienbild des Aragos und eine die ganze Thätigkeit dieses Malers umfassende Abhandlung von Aragos; ferner Wilmmer's Technologie der Gewerbe und Künste des Alterthums I, 2; den zweiten Bericht des Dr. Virchow über seine Reise in Kleinasien; 2. von Engel über Schliemann's Troja; die epirothischen Studien des Holoffers, Paris. Hieran schlossen sich Mittheilungen aus Briefen des Herrn Inspektor Kaupert vom großen Generalstabe, des Herrn Dr. Weitz und Robert über den Fortgang der deutschen Arbeiten in Athen, über die Ausgrabungen am Dipylon, die Aufindung prähistorischer Gebäudereste mit Malereien und alterthümlicher Grabsteine dafelbst, endlich einer ehernen Felsenschrift mit Jndischrit aus Chalkis. Herr Trendelenburg gab sodann ein ausführlicheres Referat über die vor kurzem erschienene neue Ausgabe der Bruchstücke des capitolinischen Stadtplans (Forma urbis Romae XIV regionum) von H. Jordan, der ersten, in welcher dieses in eine gezeichnete Original antiker Kartographie in einer seiner Bedeu-

lung und den Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Gestalt erfindet. Nach einer kurzen Besprechung der Anordnung und Ausführung der 37 Steinbrusttafeln und einem Ueberblick über den reichen Inhalt der 70 Folioseiten Text, der ein längeres Verzeichnis bei den vielen interessanten Problemen unendlich machte, ging der Ref. des Näheren nur auf die wichtige Frage nach der Orientierung des Planes ein. Jordan hält trotz der vom Ref. in einem Aufsatze in der Archäol. Zeitschrift geltend gemachten Bedenken an der Suborientierung fest, namentlich die Zuversicht, mit der er sie früher verteidigte, erfüllt, und er zu der misslichen Annahme gezwungen ist, in Anordnung grade der wichtigsten Stücke des Forums sei von dem Planerfertiger ein Fehler von nicht weniger als einem halben Grade einwärts gemacht worden. Um soviel seien diese Stücke zu weit nach Osten gewendet. So kommt Jordan der vom Ref. angenommenen und begründeten Ostorientierung auf halbem Wege entgegen. Daß er dieser nicht völlig bestimmt, dazu bewegen ihn die Grundrisse des Marcellustheaters, der Septa Julia und der angeblichen Via Nova, deren Inschriften nach seiner Meinung der Chororientierung widerstreben. Ref. machte dagegen geltend, daß die Lage gerade dieser Stücke eine viel zu unsichere sei, als daß man ihnen zu Liebe die aus den sicher bestimmbareren Stücken unweifelhaft sich ergebende Ostorientierung aufgeben dürfte, und wies darauf hin, wie die von Jordan neu eingeordneten Stücke seine früher geäußerte Vermuthung bestätigen, die Via sacra sei, wie sie der Decumanus des Statuentempels war, so auch die vertikale Richtungslinie des Planes gewesen. Dieser Orientierung fügen sich nicht nur die sicher bestimmbareren Stücke ohne Ausnahme, auch die übrigen ordnen sich ihr spongiös ein. Zum Schluß legt Ref. eine Durchzeichnung zweier Fragmente (Tab. VII, 37 und XIV, 86) vor, deren Zusammengehörigkeit von allen Herausgebern und auch von Jordan verkannt ist. Das Auseinanderlegen beider Stücke zeigt, daß der Rest eines Bogens bei XIV, 86 nicht, wie Jordan meint, Zeichen eines Gewölbes, sondern das obere Stück eines G. ist, mit welchem AVGG schloß. Diese und andere Gegenbemerkungen, zu welchen die Ausführungen Jordan's Anlaß geben, beunrührten indessen nicht den Dank und die Anerkennung, welche die Alterthumswissenschaft dem Herausgeber für sein mühevolltes Werk, ein Denkmäl ausdauernden Fleißes, gewissenhafter Genauigkeit und ausgedehnter Gelertheit, schuldet. — Herr Sallet legte Fragmente einer in Cervetti gefundenen großen rothfarbigen Basaltur, welche im hohen Stil die durch Beischriften bezeichneten stehenden und liegenden Götter Zeus und Poseidon, welchen Rile einschließt, darstellt. Das Alphabet der Inschriften — besonders das letzte in dieser Gestalt vorkommende Delta — sowie der Hundst und der Stil scheinen auf den berühmten Vasenmaler Duris zu deuten. Ferner besprach derselbe einige interessante Münzen, die einem Numde aus der Nähe von Messina entstammen. Es sind dort alte Münzen von Rhegion und Messina mit familiären Typen, sowie zwei uralte Münzen von Samos selbst vorkommen, also Münzen der Mutterstadt und der Kolonien in einem Numde. Im Anschlusse an den Vortrag wurde das letzte Heft des Bandes II der Zeitschrift für Numismatik vorgelegt. — Herr Rommelfen gab eine vorläufige Mittheilung über die große, nicht weniger als 411 verschiedene Stempel umfassende Sammlung asiatischer Silbermedaillen, welche aus dem Besitze der Herren Klein und Neudorff kürzlich in den des Berliner Museums übergegangen ist und seitdem behufs Auffstellung eines Kataloges in den Händen des Herrn Jangetzsch sich befindet. Er fügte hinzu, daß kürzlich Herr Bergl (Jahrb. v. Arcus) von Alterthumsfreunden in den Rheinländern, S. 55 u. 56, S. 68 ff.) auf Grund der Veröffentlichung eines Theiles dieser Med. durch Herrn E. Desjardins diese Sammlung als das Produkt einer Fabrik für falsche Schleudergeschosse bezeichnet habe, die Unternehmung der Originale aber habe dieses mit großer Sicherheit vortragene Verdammungsurtheil widerlegt. Allerdings habe Desjardins seiner Gemoltheit gemäß, namentlich bei den zweimal gefestigten Stücken die älteren Stempel arg interpolirt; wie denn s. B. auf seiner angeblich mit 3 Marken versehenen No. 105 die Inschrift PISON sichtlich erfunden sei. Auch blieben, von diesen Irrthümern und Fälschungen abgesehen, schwierige Probleme genau, deren historische Erklärung zur Zeit nicht gelungen sei und vielleicht nicht gelingen

werde. Aber die Buchstaben zeigten durchaus die prächtigen Formen der republikanischen Zeit und eine nicht scharflose, sondern völlig freie Behandlung; 5—700 Stempel und 300 Gussformen in paläographischer und künstlerischer Vollendung dieser Art herzustellen, ist sichtlich unmöglich. Auch Einzeltheile bekräftigen dies; s. B. das Geschloß, auf dem Herr Desjardins operor las, Herr Bergl optera (welches soviel heißen soll, wie observat) zeigt auf diesen Exemplaren die deutliche Aufschrift optera, die kein Fälscher erfinden konnte. Die von Herrn Bergl an die französische Epigraphiker gerichtete Aufforderung, nach Kräften dazu beizutragen, die Wahrheit zur Geltung zu bringen, sei durch diesen Austausch unseres Museums auf die deutschen Inschriftenkennner übergegangen und würden diese der Aufforderung nachzukommen, nicht verfehlen. Schließlich hob er das ehrenhafte Verhalten der Herren Klein und Neudorff hervor, welche auf die Miththeilung, daß Zweifel gegen die Echtheit der Med. laut geworden seien, sofort erklärten, daß, falls dieselben nicht bei näherer Unternehmung gegeben werden sollten, sie die ganze Sammlung jederzeit zurücknehmen würden.

§ Demolirung der Nürnberger Stadtmauern. In Nr. 120 der „Nürnberger Stadtzeitung“ wird mitgeteilt, daß die kaiserliche Baukommission die Absicht habe, die weitverbreitete, in historischer wie künstlerischer Beziehung gleich werthvolle Stadinauer Nürnbergs mit Ausnahme der kurzen Strecke „vom Thiergarten über die Burg bis zum Rother“ gänzlich zu beseitigen. Nur die vier großen Rundthurme sollen vorerst noch stehen bleiben. Unersichtlichen Befürchtungen scheinen sich also zu befähigen.

§ Ausgrabungen in Olympia. Der deutsche Reichs-Anzeiger publicirt in seiner Nr. 126 den zwischen den Kaiserlich-Deutschen und der Königl. Griechischen Regierung abgeschlossenen und nun vollständig geordneten, Vertrag wegen Ausführung von archäologischen Ausgrabungen auf dem Boden des alten Olympia.

Zeitschriften.

The Academy. No. 163, 164.

The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.)
 (Mit Abbild.). — Memoir of the life of William Miller, von Fr. Wedmore. — The black and white exhibition, von W. M. Rossetti. — Etruscan antiquities. — Tarquini and Caere, von C. J. Hemans. — Art sales.

L'Art. No. 25, 26.

Les dessins de W. Blake, von Comyns Carr. — Le palais des ducs d'Orléans, von Graf Pompeo Ghislanzoni. — Le salon de 1875, VIII, IX., von P. Lorot. (Mit Abbild.). — La céramique à l'exposition de Blois, von A. Dabouché. — La sculpture égyptienne, von E. Sottol. (Mit Abbild.). — Jacques Bailly 1631—1679, von J. J. Guiffroy. — La danse des morts du Loche, von A. Jubinal. (Mit Abbild.). — L'exposition de la „Royal Academy“ des beaux-arts de Londres, von Ch. Yriarte. — 4 Kunstbelagen.

Gewerbeblatte. 7. Heft.

Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel, von F. Ewerbeck. (Mit Abbild.). — Moderne Entwürfe: Wandfüllung, Schreibisch, Schränkchen, Schreibtisch, Grabmal, Abendmahlsgesitze, Eichenholzarbeit, Gelschensch, Schmeck.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5.

Bunztasche: Thonwaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum, von A. Essenwein. (Forts. Mit Abbild.). — Zur Darstellung der „heiligen Familie“, von F. Romer. — Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesien's, von Wernercke. (Forts.)

Christliches Kunstblatt. No. 6.

Fürstliche Truhe, von Meurer. (Mit Abbild.). — Erinnerung an Corn-Fuß. — Ueber die Altersbestimmung kleinerer Kirchenbauten, von O. Fischer.

Kunst u. Gewerbe. No. 26.

Geschichte der königl. Glasmalerei-Anstalt in München, von Stockbauer. (Schluss)

Inferate.

Prachtwerke aus dem Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel

31 Mark 50 Pf.; auf chinesis. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; in Mappe 60 Mark.

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustrierten Text von Prof. Fr. Müller und Dr. W. Bode. gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb.

Die Galerie zu Braunschweig

Ausg. auf chinesis. Papier. br. 18 Mark; geb. mit Goldschnitt 22 Mark 50 Pf. Folio-Ausgabe auf chinesis. Papier in Mappe 27 Mark.

in ihren Meisterwerken. 15 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 12 Mark; geb. 15 Mark. Quart-Papier in Mappe 27 Mark.

Sechs Wald-Landschaften.

heit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Originalradirungen von Karl Frommel. Mit Text. Auf chin. Papier in Folio, in Mappe 7 Mark 50 Pf. Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit.

Bücher - Anzeige.

HISTOIRE DES ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE

ET A L'EPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE.

2. ED. PARIS 1872-75.

3 Bände gr. 4^e. Mit 79 Tafeln in Lithographie, Farbendruck und Handcolorir.

Dieses, jedem Alterthumsfreunde und Kunstindustriellen fast unentbehrliche Werk wurde soeben in zweiter verbesserter, obwohl verkürzter Ausgabe vollendet, und sind wir im Stande, dasselbe, soweit unser kleiner Vorrath reicht, noch zum Subscriptionspreise von **Frs. 200 = Mk. 160.** statt des jetzt eingetretenen Ladepreises von **Frs. 300 = Mk. 240.** zu liefern.

Wir erlauben uns zugleich auf unser im Gebiete der Kunst und verwandten Fächern sehr reichhaltiges Lager aufmerksam zu machen, über welches Cataloge gratis und franco zu Diensten stehen, wie wir uns auch zur Besorgung von im Auslande erschienenen Werken, die wir zu den Originalpreisen ohne jeden Aufschlag liefern, empfehlen.

Frankfurt a. M., Juni 1875.

Joseph Baer & Co.,
Rossmarkt 18.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

45. 46. Lieferung. (Neue Folge 1. u. 2. Lieferung.)

Inhalt: **Landshut**, herausgegeben von G. Graef. Erstes Heft. **Cöln**, herausgegeben von G. Heuser. Erstes Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1 - 44 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertfund & Fries in Leipzig.

So eben erschienen:

Der

Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.

Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

So eben ist erschienen:

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte

verm. n. verb. Aufl.

1. — 4. Lieferung.

à 1 Mark.

Die neue Auflage erscheint in 20 Lieferungen à 1 Mark und wird bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, Juli 1875.

E. A. Seemann.

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Lüthow
(Hiesl. Uebernahmungsliste
N:o) ob. an die Verlagsob.
(Leipzig, Königl. B.)
zu richten.

9. Juli



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gesparte Zeitspalt
werden von jeder Buch-
und Annoncenliste an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon. III. — Korrespondenz: Kassel. — Schnaaf's R. Stud. — Wiener Künstlergenossenschaft. — Berliner Akademie. — Münchener Kunstgewerbverein; Ausstellung in der Hieslmann'schen Restauration in München. — Denkmäler für K. v. Romberg und B. v. Kaulbach; Kassel; Berliner Nationalgalerie. — Berichtigungen. — Inserate.

Der Salon.

III.

Gehen wir nun zu den merkwürdigsten Erscheinungen der geschichtlichen Malerei über! Ein Bild von W. A. Gerson stellt „Deutsche Ordensritter in Polen“ — eine Episode aus einer Plünderung dar. Die Stadt, wahrscheinlich Jaroslaw oder Krakau, geht im düsteren Hintergrunde in Flammen auf. Im Vordergrund des Gemäldes theilen sich zwei Ritter in die Beute. Der Eine, hoch zu Ross, schiebt mit dem Lächeln befriedigter Vier Juwelen und funkelnde Ketten in seinen Sattel, ein anderer Ritter, mit dem Kreuze auf der Brust geschmückt, das blanke Schwert in der Rechten haltend, tritt auf eine Leiche und reißt ein verzweifelt ringendes Weib mit sich. Das schelmische Gesicht des Ritters zu Pferde giebt dem Gemälde einen beinahe karrikaturähnlichen Anstrich. Der Maler, ein geborener Pole, der in Warschau wohnt, hat sich offenbar einen Besucher aus seiner nächsten Umgebung zum Modell genommen. Es ist ganz das Gesicht eines polnischen Juden, der in seiner Bude freilebervernügt die funkelnden Gegenstände eines vortheilhaften Geschäftes abwägt; man denke sich nun einen solchen Kopf aus dem goldverzierten sählernen Helm eines deutschen Ritters hervorstuckend. Vielleicht handelte es sich in der Absicht des Malers um eine verspätete Satire gegen die raubfüchtigen Eroberer seines Vaterlandes. Es ist aber zu befürchten, daß die Satire nicht richtig aufgefaßt wird und man sich begnügt zu finden, daß dieser Studientopf schlecht gewählt wurde. Der andere Ritter dagegen ist

eine prächtige Gestalt; es hätte sich hier zu einem dankbaren Kontraste zwischen dem Juwelendiebe und dem Frauenräuber Anlaß geboten. Aber dergleichen liegt nicht in der Auffassung der Schule, welcher Herr Gerson angehört. Trösten wir uns mit der Betrachtung der mit vieler Sorgfalt gemalten historischen Tracht der deutschen Ordensritter!

P. P. Léon Glaize, der Sohn des berühmten Malers dieses Namens, ließ sich von Plutarch inspiriren. Wie dieser Geschichtsschreiber erzählt, versammelten sich nach der Verjagung des Tarquinius mehrere römische junge Leute und leisteten den Schwur, das Königshaus wieder zurückzurufen. Um sich durch einen Akt fürchterlicher Symbolik gegenseitig zu binden, schlachteten die Verschworenen einen Menschen ab und tranken sein Blut aus einem Becher in die Runde. Die Darstellung dieser schrecklichen Scene hätte den Pinsel eines Regnault reizen sollen. Nur die ganze Furia, mit welcher dieser Künstler ausgestattet war, und der Farbenreichtum, über welchen er verfügte, hätten der Scene das prosaisch Wiederliche benommen, hätten den Auftritt in eine dämonisch phantastische Sphäre versetzt, und dadurch seinen Schauer erzeugt, während und das Bild des Klaffers Glaize einen gewissen Ekel einflößt. Das Opfer liegt mit durchschnittener Kehle auf einer Holzbank, das Blut rieselt röthlich schwarz aus der klaffenden Wunde in ein thönerne Becken. Die Kumpare reichen einander den Becher, der auch auswendig die Spuren seines Inhalts verräth; acht bis zehn Gestalten wohnen dem fürchterlichen Akte bei, aber mit Ausnahme von einer oder zwei sind sie alle wie aus Holz geschnitten, nur der Eine, zu dessen Füßen das blutige Messer liegt, —

wahrscheinlich hat er den Todesstoß verfehlt, — zeigt in gelogener Weise die Merkmale eines unerschütterlichen konzentrierten Fanatismus auf seinem Gesichte. Der Auftritt spielt in einem unterirdischen Gemache, wie es sich für Verschworene, die ihr Gewerbe achten, ziemt. Die Genauigkeit, mit der die Deforation der Dertlichkeit ausgeführt ist: die Vasen, Geräthe und die metallenen Götzenbilder, welchen das Blut geopfert wird, lassen uns in dem Maler den Ne Griechen erkennen, der mit fünf bis sechs anderen Kollegen, die man zu dieser Gruppe rechnet, durch Forschungen an Ort und Stelle und gewissenhaftes Studium das Alterthum bis in's Detail malt, wie es dereinst existirt.

Zwei andere römische Bilder ziehen unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich. Der Cäsar von A. Jyon und die Lagerstätte der Barbaren in einer römischen Villa. Das erste Bild ist eine ergreifende Perhorrescenz des Eroberungsgeistes und der entfesselten Kriegesfurie. Der römische Feldherr, den Purpurmantel um die Hüfte, den Lorbeerkranz um die Schläfe reitet mit düsterer Miene über einen Haufen von verstümmelten Leichen hinweg. Ringende Weiber, sterbende, mit Bergweisung erfüllte Greise umgeben den Triumphator, der hinter sich durch Stride, die an den Schweif seines Schimmels befestigt sind, Vertreter der verschiedenen eroberten Völker, darunter auch einen Varven mit seiner Pyra, als Gefangene einhererschleppt. Die Kriegesfurie in einem schwarzen Fler gehüllt, die brennende Fackel in der Hand schwebt über Cäsar und deutet auf eine gebrochene Säule, welche die Inschrift „Patria“ führt, und an der sich noch einige Bergweiserle zu klammern versuchen, wie untersinkende Schiffsbrüchige an einen Strohhalbm. Man muß zweimal im Katalog nachsehen, daß es sich hier um Cäsar und nicht um Nero handelt; denn bis jetzt war man aus dem Gebiete der Malerei wirklich mehr an Apothosen des Feldherrn, als an solche wenig günstige Darstellungen gewöhnt. Um den Unterschied wahrzunehmen, kann man sich auf die Gesichtszüge Cäsar's nicht verlassen; denn Herr Jyon wollte offenbar kein Porträt malen, das Gesicht seines Cäsar ist das erste beste, das dem Maler unter die Augen fiel und für den Lorbeertranz halb und halb passend schien. Die schwebende Furie hat einige Verwandtschaft mit der Kadegötin in Prudhon's bekannter „Verfolgung Rains.“ — Die Lagerstätte der Barbaren ist eine Scene aus den Invasionen, die dem Sturz der römischen Weltmacht voranzugingen. Ein Trupp Gothen hat sich des Landhauses eines vornehmen Ritters bemächtigt, die Plünderung ist eben perstet geworden. Die Beute liegt in riesigen Haufen unter der Laube im Atrium aufgespeichert, und während die Pferde ungeduldig stampfen, sitzen drei Barbarenführer vor einer reich besetzten Tafel. Soldaten schleppen zur Thüre

mit Küffen und Schlagern einen ganz in Blau angezogenen Insassen der Villa, vielleicht den Besizer, dem ein junges Mädchen, seine Tochter, mit Thränen folgen muß. Offenbar werden beide den Besizenden zugeführt, die mit behaglicher Neugierde der Erscheinung entgegenzusehen. Am Gelände der Villa, von wo aus man eine herrliche Ansicht auf die reizende, mit ähnlichen weißen Villen besäte Landschaft entdeckt, stehen in malerischen Gruppen die Plünderer. Die einen messen reiche Stoffe ab und andere trinken höhnisch dieser reichen, von ihnen eroberten Gegend Prosit. Dieses Bild hat bei allen seinen unbestreitbaren Vorzügen einen Mangel — es ist zu modern. Nicht nur muß dies von der Architektur der Häuser, vom Arrangement der Tafel behauptet werden, auch die Figuren dieser Hunnen oder Gothen trifft man — in anderen Kleidern — an jeder Straßenecke. Dies gilt besonders von den drei Chefs, welche den Mittelpunkt des Gemäldes bilden und auch die Hauptgruppe auf demselben sind. Da ist ein kräftiger, strammer Rottenschel, ein unvertheil seines Körpers entblößt, welcher absolut einem Hercules ähnlich sieht, wie die jetzt eben florirenden Dorfstrickweiber ihn uns präsentiren. Der zweite Barbar, mit einer Bärenhaut auf dem Rücken, die Füsse ebenfalls in Fell gewickelt, hat das Aussehen eines intelligenteren Bankiers, der für einen Maatenball eine ziemlich ernste Charaktermaske angelegt hat. Dieser Bollbart kann nur von einem Friseur des Boulevard des Italiens so regelrecht gestutzt worden sein, und die Glaze hat auch wenig, sehr wenig Antikes. Es ist doch merkwürdig, wie häufig Künstler, die sich mit der Behandlung des Alterthums abgeben, den inneren Kern desselben durchaus nicht spüren und oft so grobe Verstöße sich zu Schulden kommen lassen, daß man glauben könnte, es fehle ihnen an der allernothwendigsten Wissenschaft. In dieser Beziehung hat die Schule der Ne Griechen unter der Führung Görone's einige ersprißliche Dienste geleistet. Die Schüler suchten den Meister nachzuahmen, der sich an Ort und Stelle eine Kenntniß geholt hatte, die ihn, den Maler, fast zum Fachgelehrten machte.

Biel exakter in historischer Beziehung ist das Bild von H. de Callias, „die byzantinische Märtyrerin“. Auf Befehl einer Kaiserin des Orients wird eine vornehme junge Dame, welche christliche Heiligenbilder bei sich bewahrt hatte, in den Hefros gestürzt. Die Kaiserin selbst wohnt dem gränlichen Alte bei. Ihr Gesicht, der bildschöne griechische Typus ganz leise gebräunt, wird durch das Zusammenzucken gebieterischer und boshafter Wollungen verfinstert — und doch fühlt man, daß in ihrem Innern die weibliche Empfindung sich regt für das unglückliche Opfer, das zum letzten Male und vergebens Verzeihung ersucht. Wäre es ein junger Mann, so ließe sich das Herz vielleicht erweichen,

aber Weiber sind unter sich immer grausamer, namentlich wenn sie jung und schön sind!

Eine glückliche Anwendung der Befehle des Kontrastes finden wir in jenem Bilde zwischen den beiden Weibern. Die herrliche Monarchin ist in die reichsten Stoffe des Orients gekleidet, Kleid und Tunika von tadellosem Schmitte. Dide Perlenkürze winden sich um ihren schlanken Hals und Edelsteine funkeln an ihren Ohren; eine goldene, reich mit Juwelen besetzte Krone ziert das Haupt, und erhebt sich zudig aus dem perlen-schwarzen Haar. Die Hand, welche die gebieterische Bewegung macht, die Unglückliche ohne Gnade in den Strom zu stürzen, ist mit Ringen bedeckt, so daß die Kaiserin das dreifache Gemisch byzantischer Eleganz, griechischer Schönheit und orientalischer Grausamkeit vereinigt. Das Opfer dagegen ist nackt, ihr bildschöner, milchweißer Körper ruht auf einem Lager von Schnee.

Zwei rohe Sklaven mit gebranntem Gesichte haben das arme Geschöpf, der eine beim Kopf, der andere bei den Füßen gefaßt, und schleudern damit nach rechts und links, ehe sie die Bürde in die Fluth hinabstürzen. Um die zarten Füße ist ein verber Strid geschlungen, um zu zeigen, daß die Unglückliche auf keine Rettung rechnen darf. Das Gesicht, ebenso sanft, wie jenes der Kaiserin hart im Ausdruck, athmet stumme Ergebung in das Schicksal, nur die Augen richten sich mit melancholischen Vormürfen gegen den blauen Himmel und das schöne Gestade, welches die Gerichtete verlassen muß. Die Fenster selbst scheinen gerührt.

Wenn wir von dem römischen Alterthum auf den antiken Orient übergehen, so finden wir vor Allem das Preisbild von Herrn Cormon, dem Sohn des bekannten Theaterdichters, welcher den neugegründeten Prix du Salon errang. Wie Herr Cormon zu dieser Auszeichnung gelangt ist, auf was für eine Weise die Vorzüge seines Bildes sich den andern gegenüber so hervorragend zeigten, ist ein Geheimniß. Man muß jedenfalls das Gemälde zuerst studiren, und behufs Wahrnehmung der Vorzüge, welche die Auszeichnung rechtfertigen, eine Entdeckungstreife antreten, was gerade nicht sein sollte, da der Prix du Salon dem Bilde zukommt, welches am meisten à première vue als über die übrigen erhaben anerkannt wird. Der Katalog bezeichnet das gekrönte Werk als „Tod des Kavana“ und fügt die kurze Exposition hinzu: „Die Favoritin und die übrigen Weiber des Königs von Lanka finden seine Leiche auf dem Schlachtfeld.“ Es ist in der That eine Wahlstatt mit einer fürchterlichen Auswahl von Leichen und einem Knäuel halbnahter blutender Körper. Kavana, aus zehn Wunden blutend, liegt starr da und ist, nach der Körperfarbe zu urtheilen, der Verwesung ziemlich nahe. Die Verzweiflung der Favoritinnen inmitten dieser Cadaveratmosphäre, angeblickt des Geliebten, brüdt sich auf verschiedene

Weise aus. Zwei der Damen, die zarresten, sind einfach in Ohnmacht gefallen und liegen über der Leiche in der malerischen Situation eines griechischen Kreuzes übereinander. Eine andere resolutere Favoritin hebt den Verblühten bei seinem Haupte empor, eine Schwarze faugt fast an dem Blute, welches er aus einer Fußwunde verliert. Andere „Favoritinnen“ wieder haben nicht den Muth gehabt, den Leichengang bis zu dem starren Cadaver fortzusetzen und werden in den Armen ihrer Mägde ohnmächtig. Eine im Hintergrunde lichterloh brennende Stadt breitet eine unheimliche Nöthe über die Wahlstatt aus. Glücklicherweise brennt die arme Stadt zusammen, sonst würde auf dem Bilde des Herrn Cormon gar nichts zu sehen gewesen sein, und die mit einer Dosis guter Absichten versehenen Herren Preisrichter hätten eine starke Loupe requiriren müssen, um ihr wohlwollendes Urtheil zu begründen.

Eine gelungene Leistung ist das Bild des jungen Mélingue, eines Sohnes des jüngst verstorbenen Schauspielers. Die Episode datirt aus der Zeit der heiligen Liga. König Heinrich III. wird von den Führern der „heiligen Union“ aus seiner Hauptstadt verjagt. Mit einigen Getreuen flüchtet der „vilain Herode“ (Anagramm von Henri de Valois) auf die Höhen von St. Cloud. Er wendet sich, wie l'Écoteille erzählt, der rebellischen Stadt zu und schwört, nur durch die Drefche in dieselbe zurückzuführen. Heinrich und sein Gefolge galoppiren nicht ohne Hindernisse durch die Rebhöfe von Surène sauren Andentend. Die Klucht muß ein wenig überfüllt gewesen sein. Der Kardinal da im Scharackkleide hatte keine Zeit, sich ein Pferd satteln zu lassen; er sitzt auf dem bloßen Rücken, und ein Strid dient ihm als höchst primitiver Zügel. Auch das Equipment anderer Herren vom Gefolge zeigt manche Mängel. König Heinrich, der gegen Paris, dessen Thürme man im Hintergrunde sieht, die Faust ballt, ist porträtähnlich dargestellt. Der spitze Kopf, die nervösen Züge, der Ziegenbart, die winzig kleinen leuchtenden Augen des letzten Valois sind das Ergebniß genauer historischer Beobachtung. Die platte Gleichgültigkeit der Umstehenden kontrastirt stark mit dem zornigen Gesichtsausdruck des Königs, dem man ohne Mühe einen fürchterlichen Nachschwur in den Mund legt. Herr Mélingue hat auch ein gutes Stück eines Landschaftsmalers in sich; wer die reizende Anhöhe zwischen Surène und Montretout einmal kennen gelernt, wird sie hier sicher in ihrer liebendwürdigsten Form mit Genauigkeit wiederfinden.

Das Militärstilum aus Ludwig des XIII. Zeiten wurde von den Malern stets mit Vorliebe als ein dantbarer Stoff behandelt. Wir sehen jedoch diesmal nicht viele solcher Gemälde aus der Mousquetairezeit. Mit einiger Mühe finden wir eine Episode aus Richelieu's

Expedition gegen die Insel Ré, welche den ganzen buntsfarbigen Generalstab des gesüchteten Kardinals um und um das Wachtsfeuer gruppiert zeigt, während die Flotte, alle Segel ausgespannt, im Hafen kreuzt.

Paul d'Abrest.

Korrespondenz.

Kassel, 20. Juni.

In den Kunststreifen unserer Stadt beschäftigt man sich seit einiger Zeit lebhaft mit der sich leider immer noch hinschleppenden Reorganisation unserer Akademie der bildenden Künste und hofft, diese Frage in Kürze ihrer Lösung um einen Schritt näher gebracht zu sehen. Die dringend letztere zu wünschen, wurde bereits in einem früheren Bericht angedeutet. Aber nicht nur der Lehrkörper selbst bedarf mehrfacher Ergänzungen (und dies um so mehr, als unser Altmeister, Prof. Fr. Müller, demnächst in den wohlverdienten Ruhestand übergeben wird), sondern vor allem ist auch die äußere Lokalfrage in's Auge zu fassen. In dieser Hinsicht ist der Zustand unserer Akademie geradezu ein unwürdiger und unhaltbarer. Ursprünglich in einem der schönsten, zur Gemäldegalerie gehörigen Gebäude der herrlich gelegenen Belvedere befindlich, mußte sich die Akademie, einst der Ruhm der Stadt Kassel, seit den Tagen der französischen Fremdherrschaft gefallen lassen, aus einem Mietlokal in das andere zu wandern. Endlich unter preussischem Regime trat wenigstens insofern eine Verbesserung ein, als die Malerateliers in ein anderes Lokal verlegt werden konnten, während die Bildhauerschule und die Zeichensäle in dem alten, durchaus ungenügenden Gebäude verbleiben mußten, wo sie, eingeklemmt zwischen Schloßterwerkhäuten und den Klassen einer Elementarschule, auf die denkbar ungünstigste Weise placirt sind. Aber auch für die Malerklassen reichen die Lokalitäten in dem neuen Gebäude — einem ehemaligen Wachtshaus! — nicht aus, ganz abgesehen von den Nachtbeilen, welche an sich die Trennung der Klassen mit sich bringt. So hat z. B. Prof. Pro meis weder für sich, noch für seine Schüler den nöthigen Raum, sobald letztere nur in sehr beschränkter Anzahl zugelassen werden können. Dasselbe gilt von dem Atelier und der Bildhauerschule Prof. Hassenpflug's im alten Haus. Es kommt hier aber noch der Uebelstand hinzu, daß Fußböden und Wände des Gebäudes durch das vereinigte Getöse der im Parterre gelegenen Schloßterwerkhäuten und der Schulschule im oberen Stockwerk in ein fortwährendes Vibriren versetzt werden, so daß an ein ruhiges Schaffen mit sicherer Hand nicht zu denken ist. Also nach allen Seiten hin ein höchst kläglicher Zustand, den so bald als möglich abgeholfen werden muß. Es kann dies aber um so eher geschehen, als es für's Erste nicht

einmal eines Neubaus bedarf, sondern Gelegenheit geboten ist, mit Aufwendung sehr geringer Mittel die geeigneten Lokalitäten hier zu gewinnen.

Es ist zu hoffen, daß man in Berlin, wo ja in neuerer Zeit so großartige Mittel für Kunstzwecke bewilligt wurden, gern die Hand bieten werde, um auch den in den Provinzen und namentlich bei uns sich herausstellenden Bedürfnissen möglichst abzuhelfen. Unser Land und Volk hat im Jahre 1868 beim Uebergang in die neuen politischen Verhältnisse, anderen und, wie uns scheint, mehr begünstigten Amelirten gegenüber, eine so große Vertrauensseligkeit an den Tag gelegt, daß man billiger Weise erwarten darf, die vitalsten Interessen unserer unter dem alten Regime verkrümmerten Stadt, zu denen auch die der Kunst zählen, gebührend berücksichtigt zu sehen. Eine Reorganisation und Erweiterung unserer Akademie in ihren inneren und äußeren Verhältnissen, nach einem umfassenden Plan und großen Prinzip — denn nur mit einem solchen kann uns geholfen werden, nicht mit Halbheiten, deren wir nach allen Richtungen hin schon zur Genüge hier haben — würde in der gesammten Kunstwelt mit Freuden begrüßt werden. Wie schon früher bemerkt wurde, sind nicht nur einige der hervorragendsten Künstler, sondern auch eine große Anzahl von Kunstleuten auf der Stelle bereit, hierher zu übersiedeln, in eine Stadt, die ihnen durch bedeutende Kunst- und Naturschätze wie durch ihre Lage inmitten Deutschlands die größten Vortheile bietet. Ja die Vorliebe für Kassel ist in den Kreisen der Künstler eine so große, daß man nur für die nöthigen Ateliers zu sorgen brauchte, um viele derselben zu bewegen, sich aus freien Stücken hier niederzulassen. In dieser Beziehung könnte auch die Stadt selbst aus eigenen Mitteln das Ihrige thun, leider aber hat man hier noch nicht das nöthige Verständniß für die großen wirtschaftlichen Vortheile einer erweiterten Kunstpflege. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre viel gebaut worden und mehr als im Interesse des guten Geschmacks zu wünschen gewesen wäre, — an die Errichtung von Ateliers haben aber weder die Stadtbehörden, noch Privatbauunternehmer im Entferntesten gedacht.

Auch in Betreff der Entwicklung unserer kunstgewerblichen Verhältnisse, die gleichfalls eines bedeutenden Aufschwungs fähig wären, macht sich der Indifferenzismus unserer Bevölkerung noch vielfach in störender Weise geltend. Bei Gründung unserer neuen Gewerbehalle, in welcher auch jene Zweige die gebührende Vertretung finden sollen, und für welche jetzt ein neues, leider, wie uns scheint, etwas zu kleines Gebäude aufgeführt wird, theilte sich die Regierung in bereitwilligster Weise durch eine namhafte finanzielle Unterstützung, die auch ferner als jährlicher Zuschuß zu den Kosten in Aussicht gestellt wurde, sobald von Seite

unserer Gewerbetreibenden der gleiche Betrag aufgebracht würde. Allein es hat sich bis jetzt wenig Entgegenkommen von dieser Seite gezeigt, und so ist zu befürchten, daß auch von der anderen die Subventionen wieder eingestellt werde. In früheren Zeiten wurde lebhaft Klage darüber geführt, daß aller gewerblicher Aufschwung gewaltsam hier untergehalten werde; jetzt, wo freies Feld zu freier Thätigkeit geboten ist, wissen wir die gute Gelegenheit nicht zu benutzen. Mit den kunstgewerblichen Sammlungen der Gewerbehallen wurde bereits ein guter Anfang gemacht. Mit Reichtheligkeit könnten dieselben durch zahlreiche, noch zerstreut und im Verborgenen bei uns befindliche Werke dieser Richtung, sowie durch Anschaffung musterhafter Reproduktionen vervollständigt und zu einer kunstgewerblichen Vorbildersammlung ersten Ranges erhoben werden, als welche sie zugleich eine werthvolle Ergänzung in den gleichfalls noch ungehobenen kunstgewerblichen Schätzen unserer öffentlichen Sammlungen finden würden. Eine damit in Verbindung zu setzende Kunstgewerbeschule, zu welcher die besten Anfänge gegeben sind, würde alsdann die weiteren Mittel und Wege zu nutzbringender Verwerthung jener Sammlungen geben. Zu alle dem aber mangelt es hier noch an Einsicht, Organisation und Unternehmungsgelbst, und dieses hinzuzubringen läßt sich leider auch die hiesige Presse, bis auf wenige Ausnahmen, wenig angelegen sein. Niemand wird die Stadt Kassel durch Handel oder Fabrizthätigkeit allein einen höheren Aufschwung nehmen, wohl aber hat dieselbe alle Bedingungen dazu, eine Stätte der Kunst und somit auch Fremdenstadt zu werden. Die Zeit wird aber kommen, wo die Nationalökonomie auch mit der Kunst als einem volkswirtschaftlichen Faktor zu rechnen haben wird, womit der idealen Bedeutung der Kunst kein Abbruch geschieht. Man sage nicht, diese finde hier keinen Boden in der Bevölkerung selbst. Allerdings ist der Indifferentismus den bildenden Künsten gegenüber ziemlich groß — und wie könnte es anders sein, nachdem er Generationen hindurch systematisch groß gezogen wurde — aber wie wenig es an Empfänglichkeit und Talent auch in unserem Volkstamme fehlt, zeigen z. B. die durchaus befriedigenden, zum Theil sogar hervorragenden Leistungen unserer stark besuchten Zeichenschulen. Das Talent ist überall vorhanden im deutschen Volk, aber es bedarf der Bildung und diese ist ihm noch niemals in umfassender Weise gewährt worden.

G. Wittmer.

Kunstliteratur.

* Schnaase's achter Band. Die von uns ausgesprochene Vermuthung, daß sich in Schnaase's literarischem Nachlasse das Manuscript zum 8. Bande seiner Kunstgeschichte druckfertig vorhanden werde, findet wenigstens zum großen Theil ihre Bestätigung. Herr Dr. Eisenmann in München, mit welchem der Berwägte im letzten Jahre über die Herausgabe des Bandes korrespondirte, hatte die Freundlichkeit,

uns aus den Briefen Schnaase's folgende Stellen mitzutheilen. In einem Briefe vom 25. Januar 1874 heißt es: „Es handelt sich um den VIII. Band meines Wertes, welcher die Anfänge der neueren Kunst, d. h. die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts enthalten soll. Ein bedeutender Theil des Inhalts ist bereits vollständig vor etwa drei Jahren von mir ausgearbeitet und zwar enthält derselbe folgende Kapitel:

I. Buch: Historische Einleitung.

1. Kap.: Kirchlich-politische Gestaltung des Abendlandes.
2. Kap.: Geistige Richtung und Charakterbildung des 15. Jahrhunderts.
3. Kap.: Sitten, Gebräuche, Literatur.
4. Kap.: Die Kunst unter den Völkern nördlich der Alpen.

II. Buch: Die flandrische Malerschule.

1. Kap.: Hubert und Johann van Eyck.
2. Kap.: Roger van der Weyden und Zeitgenossen.
3. Kap.: Dirk Bouts, Memling und andere flandrische Maler des 15. Jahrh. vor Quentin Massys.

„Fast vollständig ausgearbeitet ist auch ein Kapitel über die französische Malerei des 15. Jahrh., dagegen erstirt die Geschichte der deutschen Malerei dieses Jahrhunderts nur in einer Ausarbeitung aus sehr früher Zeit, obgleich mit einigen später eingetragenen Korrekturen. Wenn meine Kräfte und Zeit ausreichen, würde ich diesen Abchnitten noch einen über die Plastik und Architektur der nordischen Länder, besonders Deutschlands und Frankreichs, sowie über die Kunstgestaltung in England und Spanien, und endlich einen einleitenden Artikel über die italienische Renaissance hinzugefügt haben. Die Darstellung der flandrischen sowohl, wie der deutschen Kunst sollte nur bis an die Grenze des 16. Jahrh. gehen und müßte Dürer ebenso, wie Massys ausweisen. Dagegen habe ich Gerhard David, da er noch mehr innerhalb der Richtung des 15. Jahrh. bleibt, schon in dem 3. Kap. neben Memling behandelt. Meine jetzige Schmähe und Krankheitsbietet mir die volle Ausführung dieses Bandes. Ich würde indessen dem Kapitel über die italienische Renaissance noch eine Bemerkung hinzugefügt haben, welche die Gründe wenigstens andeutet, weshalb die nordischen Künstler des 16. Jahrh., die deutschen sowohl wie die französischen, auf Italien zurückgriffen.“ Schon im nächsten Briefe folgte zu obigem Plane eine mehr als alles Andre ermunternde Ergänzung mit den Worten: „Nachträglich zu meiner neulichen Erläuterung des ganzen Bandes bemerke ich, daß ich auch noch das Kapitel der kunstgeschichtlichen Einleitung in die italienische Renaissance ausgearbeitet habe, und dasselbe vielleicht noch diesem Bande anfügen möchte.“ Wieder aus einem späteren Briefe geht hervor, daß Schnaase seine Ansicht bezüglich des Lucentin Massys dahin änderte, daß er ihn noch in das 3. Kap. des II. Buches aufnehmen wollte, was er mit folgenden Worten andeutet: „Dies letzte Kapitel sollte noch einen Zusatz erhalten, in welchem Lucentin Massys zugleich als der letzte der altflandrischen Meister und als der erste Anfänger einer neuen Richtung dargestellt werden sollte.“ Leider scheint es zur Ausarbeitung dieses Zusatzes nicht mehr gekommen zu sein, insofern bietet das, was nach dem Obigen nahezu druckfertig vorliegt, einen solchen Schatz von löstbaren Vermuthungen, daß wir uns mit größter Dankbarkeit dabei bescheiden müssen. — Mit der Herausgabe des VIII. Bandes wurde Prof. W. Lübke betraut, welchem der Verstorbenen seinen ganzen literarischen Nachlaß vermacht.

Konkurrenzen.

Wiener Künstlergenossenschaft. Der Bericht der Jury für die Konkurrenz der Entwürfe zu der von dem Herrn Erzhzog Karl Ludwig, Protektor des Wiener Künstlerbanes, gestifteten Preismedaille in Gold lautet: „Die Jury, welche auf Grund der von der Künstlergenossenschaft angegebenen Konkurrenz-Ordnung zusammentrat, hat in den eingelangten Entwürfen der Herren Konkurrenten sehr anerkenntnenswerthe Leistungen gefunden. Die eminente Fort-

träglichkeit der Vorderseite in dem Entwurfe des Herrn Medaillens R. Scharf erhielt den Vorzug vor der technisch als sehr gelungen anerkannten Skizze des Herrn Medaillens Schwesener. Die relativ hohe Skizze der Vorderseite hat Herr Bildhauer H. Wenr geliefert, dessen lebensvolle und poetische Auffassung der Darstellung mit einigen Aenderungen zur Ausführung empfohlen wird."

Personalnachrichten.

Berliner Akademie. Auf Antrag des Direktors A. von Werner wurden an die Berliner Kunstakademie als neue Lehrkräfte berufen: für die Malklassen neben Professor Schrader der Genremaler Michael, für die Zeichenklassen Professor Humann in Dresden, für die architektonischen Zeichen- und Dramenlehre Baumeister Luthmer und für die Modellirklasse Bildhauer F. Schaper, welcher bekanntlich mit der Ausführung des Berliner Goethebildnisses betraut ist. Ebenso hat Professor Gussow in Karlsruhe um Anzelm die Berufung an die Berliner Kunstakademie angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der **Münchener Kunstgewerbeverein** veranstaltet zur Feier seines hundertjährigen Jubiläums im nächsten Jahr eine allgemeine deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister. Die Ausstellung soll durchaus nicht auf München beschränkt bleiben, sondern alle deutschen Künstler und Kunstindustriellen sollen zur Besichtigung der Ausstellung eingeladen werden. König Ludwig hat in einem huldvollen Sandbriefen an den Direktor der k. Erzgießerei zu München, Herrn Ferdinand v. Miller, den Vorstand des Münchener Kunstgewerbevereins, das Protokoll über die Ausstellung übernommen. Er hat das vorgelegte Programm der Ausstellung mit lebhaftem Interesse durchgesehen und seine Freude darüber ausgesprochen: „daß München wieder der Schauplatz deutschen Kunstfleißes werden soll. Von dem edlen Weltfreite, welcher durch solche Ausstellungen mächtig angetrieben wird, erwartet Se. Majestät mit Zuversicht den besten Erfolg für die vordereibende und erheben die Pflege der Kunst.“ Zugleich genehmigte der König dem Kunstgewerbeverein zu diesem Zweck eine Summe von 10,000 fl.

△ Die **Altägyptische Hofkunsthandlung** in München, welche jüngst die „Löwenbrau“ von Gahr. Max erworben, hat ihre permanente Kunstausstellung im Erbschloße des kgl. Deons wieder eröffnet und zwar in brillantester Weise. Neben theils schon von früher bekannten Bildern von Bedeutung, wie eine Kinderherde am Ufer von Fried. Volz, einem Strandbilde von v. Tiesenhausen, einem Bauernhofe von Ad. Vier, einem Abend an der Pyramide des Cestivo in Rom von Cos. Achenbach, einem Maler auf der Studienreise in Griechenland von Gussis, der sich durch kräftig plastische Wirkung auszeichnet, die bekanntlich in seinen früheren Arbeiten vermischt wird, sehen wir zwei Bilder von Hans Makart, seine dem Antonius entgegenfahrende Kleopatra und das Bildnis einer jungen Dame im Kostüme der Renaissancezeit.

Vermischte Nachrichten.

△ **Denkmäler für A. v. Hamberg** und **B. v. Kaulbach.** In München hat sich ein Komité gebildet, das dem jüngst verlebten Arthur von Hamberg auf seiner Grabstätte ein feines Verdienstes entsprechendes Denkmal errichten will. Dasselbe soll in einer von dem Bildhauer Julius Zumbusch, dem Bruder des Meisters Kaspar Zumbusch, modellirten und in Erzguß auszuführenden Büste des Verlebten auf schönem Granitsockel bestehen. Da die Kosten nur auf eine sehr geringe Summe veranschlagt sind, dürfte die Durchführung des Unternehmens als gesichert zu betrachten sein. — **Kaulbach** hat seine letzte Kubestätte bekanntlich nicht unter den großen Arkaden des Friedrichs gefunden, in denen sich alle prunkvollen Gräber bedeutender und — unbedeutender Per-

sonen zusammendrängen, sondern zwischen Säumen an der alten Mauer, welche den Friedrich gegen Eisen von der StraÙe scheidet. Dort wird auch des Meisters Denkmal seinen Platz finden, sobald es der Bildhauer Geden vollendet haben und der Erzguß ausgeführt sein wird. Von der Komposition hat außer den nächsten Freunden des Hauses bis jetzt noch niemand Einsicht nehmen dürfen. Gutem Vernehmen nach aber besteht dasselbe aus einem Bauspiel, das eine schwebende Gestalt, die Kunst, zeigt, wie sie, das Angeht vertheilert, Blumen auf das frische Grab streut.

Aus Sevilla wird der Köln. Sta. geschrieben: „In diesen Tagen haben die Reparaturarbeiten an dem berühmten großen Bilde Murillo's begonnen, das vor einiger Zeit bekanntlich von diebstahligen Händen so jämählich verunstaltet wurde. Das Bild stellt den h. Antonius in seiner Zelle vor, wie er, in bräunlichem Gebet begriffen, den Himmel ansehend und sich bereit hält, das auf ihm wolken zu empfangen. In der ersten Seitenkapelle rechts in der Kathedrale beachtlich wurde das Bild durch einen sehr ungeschickten Schnitt der untern rechten Ecke herab, so weit auf derselben die Gestalt des verstorbenen Heiligen dargestellt war. Da das enorm große Gemälde — seine Höhe beträgt ungefähr 22 Fuß — außerdem vielfache Beschädigungen und Spuren des Alters aufwies, so hat man beschlossen, eine durchgreifende Reparatur vorzunehmen. Das Bild ist bereits in eine der großen Sarrasenen des Domes geschafft worden, in welcher namentlich das das entwendete und in Amerika wieder gefundene Bild zu sehen ist. Man darf immerhin hoffen, daß es den mit der Ausführung der Reparatur betrauten Künstlern gelingen wird, die noch vorhandenen Reste des alten Gemaes dieses unergleichen Meisterwerkes vor dem gänzlichen Untergang zu schützen. Die Kathedrale hat übrigens entschieden Unglück mit ihren Kunstschatzen, namentlich denen, die außer ihrem irdellen Werth durch die Kostbarkeit des Materials ausdorn. Trotz der vielfachen Vorichtsmaßregeln, der catbolischen Mauern, der kolossalen SchloÙer und Niegel und der zahlreichen vier- und zweieckigen Wächter, die jede Nacht in den Tom eingekerkert werden, sind zahlreiche unerwartete Kunstgegenstände entführt oder verunstaltet worden, so daß von den noch vorhandenen sehr wenige dem Publikum jugänglich sind, vielmehr die Wächter selbst nicht wissen, wo sich dieselben befinden.“

Berliner Nationalgalerie. — Die jetzt so ungeschöne Umgebung der Nationalgalerie wird nun endlich schwinden. Das alte ehemalige Traringerchaus (das einen gewissen architektonischen Werth hat), welches, nachdem es später der Gesundheitsgeschicht-Niederlage gebiet, zuletzt nur noch den Anblick einer Ruine bot, fällt; ebenso das dicht an der Friedrichsbrücke befindliche ehemalige Wadhaus, das der Geh. Ober-Medicinalrath Welser 1802 angekauft hatte und das seit beinahe einem Vierteljahrhundert seinem Zwecke entfremdet worden war, um von der Museumsverwaltung benutzt und zuletzt zu Bildhauer Werkstätten vermietet zu werden. Auch ein Theil des einen in der Cantianstraße befindlichen Hauses wird eingeweiht. Hoffentlich bleibt das jetzt einen so schlechten Eindruck machende Haus hinter dem neuen Bachhof, welches als Baubureau z. benutzt wurde, auch nicht stehen, da die Erröpfung der Nationalgalerie bevorsteht und der diesjährige Etat auch schon die Befolgungen für die unteren Beamteten enthält.

Berichtigungen.

In dem eben erschienenen 9. Hefte der Zeitschrift für d. K. finde ich auf Seite 283 in der Anmerkung eine Vererbung auf mein Urtheil, die in dieser Form nur auf einem Mißverständnis beruhen kann. Ich habe mich zwar dem Herrn Verfasser gegenüber über AnläÙe an Signorini's Formgebung in Zeichnungen Direr's geäußert und auf ein derartiges Beispiel hingewiesen. Ob diese Veranlassung auch auf äußere, wenn auch ganz mittelbare Berührungspunkte zwischen den beiden Meilern zurückgeführt werden könnte, schen mir der näheren Untersuchung werth. Doch habe ich über die Natur dieser fraglichen Beziehungen keine Vermuthung aufgestellt und noch weniger fand ich mich bisher

zu der Annahme berechtigt, „daß Fürer Signorelli's Darstellungseits gefolgt, nicht ohne Anrechnung von ihr geblieben — oder gar durch Signorelli inspirirt worden sei.“

Wien am 23. Juni 1875.

R. Thausing.

Bayerisches Gewerbe-Museum. Unser Rändener Δ Korrespondent schreibt uns: „Einer Forderung der Gerechtigkeit folgend, beile ich mich, eines Bessern belehrt, meine Mittheilung in No. 35 der Kunst-Chronik“, Sp. 560, bezüglich

der galvanoplastischen Anstalt des bayerischen Gewerbe-Museums, dahin zu berichtigen, daß in der Filiale der G. B. Fleischmann'schen plastischen Anstalt an der Maximiliansstraße zu München Arbeiten des bayerischen Gewerbe-Museums sich nicht befinden, und jene Mittheilung auf unrichtiger Information beruht. Daß hiernach eine Vergleichung zwischen Arbeiten des bayerischen Gewerbe-Museums und solchen des f. l. österr. Museums nicht möglich war, versteht sich von selbst und fällt damit auch mein obflüchtiges Urtheil über jene weg. Dies zur Steuer der Wahrheit.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Sebald und Barthel Beham.

Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von **Adolf Rosenberg.** Mit 25 Holzschnittillustrationen. 1875. gr. 8. broch. 6 Mark.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Malerei.

Von Dr. **Ad. Göring.** 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 Mark; eleg. geb. 10 Mark 50 Pf.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof.

Dr. **C. von Lütow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mark 75 Pf.; geb. mit Goldschn. 9 Mark.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog von

Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 4 Mark 50 Pf.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte

von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 7 Mark 20 Pf.; eleg. geb. 8 Mark 25 Pf.

Krieger-Denkmal in Elberfeld.

Die Bürgerchaft Elberfelds beabsichtigt, ihren in den Feldzügen von 1864, 1866 und 1870/71 gefallenen Rittersöhnen auf dem Königsplatze hiersebst ein Denkmal zu errichten. Dasselbe soll in seinem architektonischen Theile aus Stein, in seinem figürlichen Schmucke aus Bronze hergestellt werden. Für die drei besten Modelle, resp. Entwürfe sind Preise von 1000 bez. 1000 u. 500 Mark ausgesetzt.

Die Herren Künstler werden eingeladen, sich an dieser Konkurrenz zu betheiligen.

Pläne und Bedingungen werden auf Erfordern von dem hiesigen Eberfeld'schen Bürgermeisterei-Amt unentgeltlich verabfolgt.

Elberfeld, den 14. Juni 1875.

Das Denkmal-Comité.

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Galerie

zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustriertem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

POPULÄRE
AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 50 Pf.

K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien.

AUFRUF

zur Beschickung der

Wiener Historischen Kunstausstellung

von 1876.

Die Wiener Akademie der bildenden Künste wird den festlichen Tag ihrer Uebersiedelung in das neue, durch kaiserliche Huld ihr angewiesene Gebäude durch eine sämmtliche Fächer der bildenden und zeichnenden Künste umfassende **historische Kunstausstellung** begeben, welche vom 15. October bis 31. December 1876 dauern und ein Gesamtbild von dem künstlerischen Wirken der Anstalt, von der Zeit ihrer Gründung unter Kaiser Leopold I. bis auf die Gegenwart, darbieten soll.

Wie alle Stätten höherer Bildung, so hat auch unsere Akademie nicht etwa in weltabgeschlossener Isolirung, sondern im steten innigen Zusammenhange mit dem Cultur- und Geistesleben Oesterreichs von Anbeginn gestanden und sich fortentwickelt. Die Epochen der modernen Kunst Oesterreichs sind auch ihre Epochen; sei es nun, dass die tanzgebundenen Meister, die als Leiter oder Lehrer an ihrer Spitze standen, der Kunst für eine längere Zeit ihre Bahn anwiesen, sei es, dass neue Strömungen von aussen her in die akademischen Kreise eindrangten, das Ueberkommene befruchtend oder umgestaltend: immer war es ein wechselseitiges Geben und Empfangen, das beiden Theilen Leben und Fortschritt verbrachte.

Die historische Ausstellung der Wiener Akademie darf daher für sich eine Bedeutung in Anspruch nehmen, welche über das Gebiet der Wirksamkeit dieser Anstalt als Hochschule der Kunst hinausreicht. Indem sie die Werke ihrer früheren und gegenwärtigen Mitglieder, ihrer Lehrer und Schüler, in sich vereinigt, wird sie zu einer Gesamtrepräsentation der österreichischen Kunst unseres und des vorigen Jahrhunderts, welche keine bedeutsame Richtung und Entwickelungsstufe unvertreten lassen wird. Zum ersten Male werden wir aus dieser Ausstellung einen geschichtlichen Ueberblick über die in Wien concentrirten Kunstbestrebungen Oesterreichs gewinnen und uns jener klärenden und erhebenden Wirkung erfreuen können, welche als der Segen solcher historischer Anstellungen allbekannt und namentlich den Besuchern der ersten derartigen deutschen Gesamtausstellung in München vom Jahre 1858 in unauslöschlicher Erinnerung ist. Wenn der von uns unternommenen Ausstellung auch die reiche Mannigfaltigkeit der Schulen und Richtungen, welche das deutsche Kunstleben der Gegenwart kennzeichnet, ihrer Natur nach abgehen wird, so hat sie dafür die zeitlich bedeutend weiter gesteckten Grenzen voraus. Und gerade dieser Punkt ist es, welcher unserer Ausstellung ein völlig neues und eigenenthümliches Interesse verleiht wird. Während man bei den historischen Ausstellungen moderner Kunst, bisher nur bis zu den Begründern derselben, zu Carstens und seinen Zeitgenossen, zurückgegriffen hat, wollen wir deren Vorgänger, die Meister der Barock- und Rococo-Zeit, für deren Würdigung der Sinn wieder erwacht ist, mit in den Rahmen unserer Ausstellung hineinziehen. Wir zollen damit den Gründern unserer Anstalt den schuldigen Dank tribut: wir erfüllen die uns zunächst gestellte Aufgabe, den Entwicklungsgang der Wiener Akademie von ihren ersten Anfängen an zu repräsentiren; aber wir gewinnen damit zugleich den natürlichen, geschichtlichen Boden für die Betrachtung der Kunst der heutigen Zeit, und hegen die Ueberzeugung, dass die friedliche Zusammenstellung dessen, was einst sich bekämpft, ebenso fruchtbringend sein werde für unser eigenes künstlerisches Schaffen, wie für die historische Erkenntnis der Vergangenheit.

Indem wir das Weitere den demnächst zu erlassenden speciellen Einladungen vorbehalten, legen wir hiermit die Ausstellung des Jahres 1876 nicht nur als eine Festfeier der Neubegründung unserer Hochschule, sondern zugleich als ein patriotisches Werk von weitgreifender Bedeutung für Oesterreich und seine Kunst allen Künstlern und Kunstfreunden warm an's Herz. Mögen sie uns durch ihre rege Betheiligung an dem grossen und schwierigen Unternehmen, durch Einsendung oder Nachweisung von Kunstwerken, welche in den Bereich unserer Ausstellung fallen, freundlichst unterstützen, damit das Gesamtbild des künstlerischen Schaffens in Oesterreich, das wir zu des Vaterlandes Ehre vor Aller Augen zu entrollen gesonnen sind, würdig werde der Fülle von Begabung und stets verjüngter schöpferischer Kraft, deren dieser Boden sich rühmen darf!

Wien, 20. Juni 1875.

Für die Ausstellungs-Commission

Der Rector:

Eduard Ritter von Engerth.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke
ITALIENS

von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet

von
Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8^o. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in
1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb.
14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichem
Format:

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

von

Otto Münder, Wilh. Bode u. A.

1874. br. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der dritten als auch der zweiten Auflage des Cicero angepaast.

In meinem Vorlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8^o. broch. 6 M., eleg. gebunden
7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Sundertfund & Fries in Leipzig.

Beiträge

Sind an Dr. E. v. Schön
(Wien, Oberflanungasse
25) et. an die Verlagsh.
(Leipzig, Köhlg. 2),
zu richten.

16. Juli



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelistete Preistexte
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Der Salon. — Entschuldig. Oberb. Wagner's über die Völkerliche Sammlung. — Kugler's handbook of Italian painting. — Büchelberg: Von einer Kunstballe. — Der Künstlerverein München. — Düsseldorf: Ausstellung bei Fr. Schütz; Kunstausstellung des Hamburger Kunstvereins. — Kriegerdenkmal in Greifeld; Professor H. Liebmann; Mal Perugia. — Münch. Kunstausstellungen. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Salon.

IV.

Das Kostüm-Studium aus dem 17. Jahrhundert war stets ein mit Vorliebe gepflegter Zweig der französischen Kunst. Wie bisher, wird es ihr aber schwer, auf diesem Felde einer gewissen Ziererei auszuweichen, die meistens auf Kosten der Wahrheit in Karrikaturen ausartet: denn die Uebertreibung des Schönen kann ebenso gut als Karrikatur gelten, wie die Exaggeration des Hässlichen und Lächerlichen. Wie soll man glauben, daß dieser junge Edelmann in dem „Rotour de la chasse“, das gefchniegelte Herrchen mit den zarten Zügen, untadelhafter Haarfrisur und mit dem eigen redressirten Schmurbärchen, wirklich von der Jagd kommt. Der junge Herr allein und was ihn umgiebt, protestirt ja durch die Mangelhaftigkeit seiner Toilette gegen den Gedanken einer anstrengenden Verfolgung des Wildes. Der Anzug unseres Jägers ist viel mehr salon- als jagdfähig, die blendend weißen Spitzen, der Sammet des nagelneuen Pourpoint's, die hohen, gelbledernen, bis über das Knie hinaufreichenden Stiefel sind so untafelhaft, daß der Gemalte sich beim Kardinal anmelden lassen könnte, um ihm den Hof zu machen, oder selbst mit der Königin Anna von Oesterreich Menettet tanzen. Die nämliche raffinierte Eleganz, die aus den Zügen und den Kleidern des Edelmannes spricht, verrathen die Möbel, welche im Zimmer stehen, der geschnitzte Stuhl, auf dem er sitzt, und selbst das venezianische Glas, mit blonchem Spanierwein gefüllt, welches er seinen Lippen zuführt. Ja die nämliche unwahrscheinliche Schönheit finden wir in den bunten reichbesiederten Opfern seiner Jagdlust,

die aus der Waidtasche heraus flugeln. Woher nimmt man überdies in einem Jagdgebiete Mittelfrankreich's Pfauen und Paradiesvögel? Selbst der große Jagdhund, dem eben das Halsband abgenommen wird, hat ein hoch distinguirtes Aussehen. Das Gewehr, mit dem die bildhübschen Vögel zusammengeschossen wurden, ist ein allerliebtestes Nothinstrument, der Lauf ist aus Silber, der Kolben ein Zuwel, mit allerhand Arabesken verziert. Möbel, Mensch und Thiere sind dazu geschaffen, um in einem gehörig auswaitirten Kasten aufbewahrt zu werden, aber von Leben kein Atom!

Da stehen wir mit der „Verschwörung der Importants“ gegen den Kardinal Mazarin schon auf einem reelleren Boden. Diese „Wichtigen“, oder richtiger diese Wichtigthuer, welche das Joch des italienischen Emporkömmlings abschütteln möchten, schmieden ihre Komplotte bei Tische, wenn die Knappen das Dessert aufgetragen haben, und die geleerten achteligen Flaschen Zeugniß davon ablegen, daß die Stimmung eine ziemlich feierliche ist. Die sechs jungen Leute, die um den Tisch sitzen, bieten und ebenso viele Typen der damaligen Virtuosität in der Schneiderkunst dar. Alle sechs sind verschieden angezogen, blau, grün, gelb, ziegelroth, rosa und weiß, ein recht artiger Regenbogen. Außerdem ist der Schnitt des einen Kleides dem anderen nicht ähnlich, man merkt wohl den Kampf, den sich damals die bequemen Moden Ludwig's XIII. mit dem im Werden begriffenen pompösen Verrath des „grand siècle“ lieferten. Mag ein Mann der Nadel und der Schere dem einen oder dem anderen Geschmade die Palme ertheilen; wir begnügen uns bei diesem Bilde, welches sich bestrebt, eine politische Satire zu sein, die gelun-

gene Ausführung der Tafelgeschirre zu rahmen, und die genaue Perspektive der Gobelins an den Wänden des verschönerungsschwangeren Speisesaals.

Kehren wir vom raffinierten Zeitalter der Fronde, in dem Gräfinnen im Amajonenkleide die Kanonaden beschließen und alles in Niedern endigte, zu der rauhen Periode des Mittelalters zurück. J. P. Laurens bietet uns zwei Kompositionen, welchen nur ein großer Rahmen fehlt, um bei dem heutigen Streit zwischen Kirche und Staat durch ihre Tendenz auf die Massen einen gewaltigen Eindruck auszuüben. Der Bannfluch des Papstes ist es, der dem Maler das erwünschte Thema lieferte. Im Jahre 1000, als den Prophezeiungen der Astrologen und Hellscher zufolge die Welt zu Grunde gehen sollte, schleuderte der Papst gegen den milden und wohlthätigen König von Frankreich, Robert, den Bannstrahl, der damals noch nicht seine materielle und direkte Wirkung verloren hatte. In dem ersten Bilde hat der päpstliche Legat soeben gegen den König den Bannfluch ausgesprochen; der ganze Hofstaat entfernt sich langsam, nach Beobachtung der unheimlichen Prozedur; der Bischof, die Mitra auf dem Haupte, den Krummstab in der Hand, schließt den Narth, gleichsam als wollte er im Namen der alleinigmächtigenden aber unerbittlichen Kirche jedem den Weg verschließen, der versucht wäre, zu dem verlassenen König zurückzukehren. Dieser bleibt allein mit der Gattin, die ängstlich die Arme um seinen Hals schließt, zurück auf dem zum Armenfüßerbänken gewordenen Thron. Die umgestürzte Wächterin raucht noch schwach, vom Fuße des Urtheilsvollstreckers zertreten. Es ist dem Maler gelungen, die Dece und Leere anzudeuten, die nun in dem Gemache herrschen werden; das Antlitz der Königin ist im Ausdruck des Schreckens wohl gelungen und hat trotz der Wahrheit des Ausdrucks nichts von der angeborenen Anmuth verloren.

Das zweite Bild führt uns vor das Portal einer Kirche, während der Intervallperiode. Die Hauptthüre ist verrammelt, ein schwarzer Flor überdeckt die Verbarriksadirung aus Holzbalken und rohem Gestrüpp; im Hofraume, wo das Unkraut sich gar üppig aufstümt, liegen einige Leichen, deren Köpfe der Maler zart genug war mit einem Flor zu verhüllen, während ein Vollblutromantiker die Gelegenheit nicht verkannt hätte, hier einige Verwesungsstudien auszustellen. Auf einem der Cadaver finden wir sogar Blumen und dabei recht schöne angehängt, was offenbar eine Uebertreibung der Rücksichten für die Nerven eines geehrten Publikums ist. Dieses Werk des Herrn Laurens ist unbedingt eines derjenigen, die sich dem Geiste einprägen, ohne jedoch sich desselben zu bemächtigen.

Der Mangel an Selbstständigkeit der Auffassung ist der gewichtigste Vorwurf, den man gegen die heutigen Historienmaler Frankreichs erheben kann. Wenn

die Herren und ihre Kunsttritter einen Funken von bona fides in sich spüren, so müßen sie schon beim Anblick der von Matejko eingefandten „Glockentause durch König Sigismund in Krakau“ eingestehen, daß dieser Zweig der französischen Schule vor dem entsprechenden Zweige der deutschen nicht Vieles voraus hat. Das Bild ist Ihnen Lesern gewiß nicht unbekannt; auf dem ersten Blick wird man durch diese Fülle von grellem Kolorit, diese Anhäufung von Figuren innerhalb eines so bescheidenen Rahmens förmlich betäubt, während allerdings die meisten französischen Bilder sich klar und mit einer gewissen Nettigkeit präsentiren. Das Matejko'sche Gemälde erregt in hohem Grade die öffentliche Aufmerksamkeit. Die Besucher des Salon bleiben zuerst überrascht vor der prächtigen Farbwirkung stehen. Ist aber der erste Eindruck vorüber und weicht er einem eingehenden Studium der Figuren, so macht das Erstaunen aufrichtiger Bewunderung Platz.

Ein Nachbar des Matejko'schen Bildes ist das vielbesprochene Bild von E. Manet, das seinem Autor nicht viele Komplimente eingebracht hat, aber eine leidenschaftliche Schulpolemik hervorrief, wie sie sich nur an Werte von reellem Werthe — wüßen sie gefallen oder nicht — knüpft. Manet ist in seinem Fache von jeher ein Wagehals gewesen, er verschmäht die ausgetretenen Pfade, die Originalität ist sein oberstes Gesetz, und er trägt für die Meinung der Menge und speziell für das Urtheil der Kritik eine Verachtung zur Schau, die in dem felsenfesten Glauben an seine Mission, eine Mission, für die er allein Verständnis hat, ihre Erklärung finden soll. Manet fühlt sich berufen, einer neuen Ausrichtung in der Malerei Bahn zu brechen, und wenn seine ersten Versuche allgemeines Halloh erregten, so vergleicht er sich mit jenen Erfindern, die bei ihrem ersten Auftreten verpöhtet und sogar verfolgt wurden, was ihren Erfindungen für die Zukunft nicht schadete — im Gegentheil. Die Richtung, als deren Initiator Manet sich gerirt, besteht darin, ein Kleid, einen Baum, eine menschliche Gestalt just so wiederzugeben, wie man sie zu sehen glaubt, und ohne sich an gewisse Regeln zu halten, die bis heute mehr oder minder pünktlich eingehalten wurden. Es ist hier nicht am Platze, die Frage erschöpfend zu behandeln, ob der Realismus Manet's ein gesunder und unverfälschter ist, oder ob er sich hauptsächlich damit befaßt, die Excentricitäten und Unschönheiten in ungehämter Weise wiederzugeben. Aber ohne den Prinzipien der Schule Manet's unbedingt beizupflichten, darf man die meistens oberflächliche Beurtheilung, die seinem Bilde zu Theil wurde, höchst ungerecht finden. Von Weitem erblickt man auf der Leinwand nichts als einen blauen Fleck vom allerhöchsten Indigo. Dieser Fleck sichts einem derart in die Augen, daß lange darauf alle Gegenstände en bleu erscheinen.

Auf diesem Indigofluß, die Seine bei Argenteuil, sitzen in einem Kahn zwei „Ganotiers“, Mann und Frau, er im klassischen Negligé, in der gestreiften Leibjade, Zwillingshose, Sandalen mit rothen Bändern und mit einem Zehn-groschen-Strohhut auf dem Kopfe, sie eine einfache Grifette in dem selbstgenähten Sonntagskleide, gerade nicht schön, aber wohl gefornit und mit vollem Verstande. Er macht ihr eine Mittheilung, die sie aber verdrießlich stimmt, und eben diese Verdrießlichkeit der Physiognomie giebt den Stoff zu den allergrößten Spättereien. Du mein Gott! Wenn Mademoiselle Pamela vom Handschuhsbladen links um die Ecke, oder Fräulein Juliette die Maschinennäherin nicht zufrieden ist, so äußert sie doch gerade nicht ihre Gefühle in der nämlichen Weise, wie die Marschallin von Mirepoix. Aber die blaue Seine — die sonst so trübe, so gelb, so schmutzig ist! Ei, meine Herren, habt ihr den lapriziösen Fluß je betrachtet? Etwas, wenn ihr im Omnibus über die Brücke des Saints Pères gefahren seid, oder wenn ihr euch tagelang dem hochedeln Vergnügen des Angelns hingabt? Wahrscheinlich hat Manet sein Studium etwas gründlicher betrieben; macht es ihm nach, wendet euch an einem ungetrübten, hellen, heißen Sommernachmittag entweder den melancholischen Gestaden von Argenteuil oder den lieblichen beschatteten Ufern von Bas Meubon zu. Wenn dann gegen Mittag die Sonne ihre Wendung vollzieht, betrachtet nur mit einiger Aufmerksamkeit die Wirkung der Strahlen auf das Wasser, und ihr werdet selbst überrascht sein, zwanzig Minuten von Paris den Anblick einer azurnen Wasserfläche, nicht lange allerdings, zu genießen, welche man sonst nur auf dem Mittelmeer antreffen gewohnt ist. Manet überraschte die Seine in einem so günstigen Moment; will man es ihm zum Fehler anrechnen, daß er lieber diesen Moment auf sein Bild fixirte als die gelbe, schmutzige, spleen spendende Phase? Wenn man Talent und einen sichern Pinsel besitzt wie Manet, so darf man ein Wagemuth sein und sein Jahrhundert in die Schranken fordern. Nicht die Originalität Manet's ist es, über die wir uns beschwerten, wohl aber die Queue, welche sich an seine Rodschöpfe angehängt hat und in dem Glauben lebt, daß Excentricität das Talent ersetzen könne, während das Talent allein erlaubt, excentrisch zu sein.

Paul d'Abref.

Gutachten Eberhard Wächter's über die Boissere'sche Sammlung.

Vor einiger Zeit kaufte ich für die hiesige Hofbibliothek von einem verkommenen Malermeister ein Konvolut Handzeichnungen, größtentheils von nicht bedeutendem Werth. Doch war darunter eine von Angelica Kaufmann und eine von Eberhard Wächter. Auch ein

mit diesem Namen unterzeichnetes, aus zwei Folioblättern bestehendes Manuskript lag darunter. Da ich die Handschrift Wächter's nicht kannte, wandte ich mich an den Registratur des K. Finanzministeriums in Stuttgart, wo sich ein Duplikat vorfinden mußte und erhielt auch wirklich durch die Freundlichkeit des Herrn Finanz-Ministerial-Registrators Alib das Original zur Vergleichung zugehant. Dieses Original von der Hand Wächter's, die sich allerdings als eine andere auswies, hatte nur ganz wenige und unbedeutende stilistische Abweichungen, aus denen sich schließen läßt, daß das hiesige Manuskript entweder unter seinem Diktat für seinen eigenen Handgebrauch entstanden oder von seinem Konzept abgeschrieben ist. Jedoch das ist eine für die Zeitschrift höchst gleichgiltige Frage, da ich in unserem Manuskript die paar Abweichungen der Stuttgarter Handschrift angemerkt habe und jetzt also beide ganz gleichlautend sind.

Die Boissere'sche Gemäldesammlung bestand sich bekanntlich vom Jahre 1818—1827 in Stuttgart, wo man sich vielfach mit dem Gedanken trug, dieselbe anzukaufen. Daß sie nicht angekauft wurde, ich zweifel das Wächter'sche Gutachten mit verurtheilt. Ich glaube, die Gesichtspunkte der Behörden, sowie die Ansicht Wächter's sind für Zustände und Personen charakteristisch und an sich interessant genug, um einen genauen Abdruck des Gutachtens, der unten folgt, zu rechtfertigen.

Stuttgart, im Mai 1875.

Dr. Lehner.

Aufgefordert vom Kön. Finanz-Ministerio giebt der Unterzeichnete über die ihm vorgelegten Fragen, rücksichtlich der den Gebrüdern Boissere zugehörigen Gemälde-Sammlung, sein Gutachten mit folgendem ab:

Eine im Gebiete der schönen Künste auffallende Erscheinung ist jene Richtung des Geschmacks, die in unsern neuesten Zeiten an die Tagesordnung gekommen, und die sich hauptsächlich nur in Deutschland weit ausgebreitet hat. Mehrere talentvolle Künstler, von edlem Eifer befeuert, glaubten in ihren Studien gleichsam zur Wiege der neuern Kunst zurückzukehren, und an jene frühern Meister sich anzuschließen zu müssen, deren Werke durch ihre Unbefangeneit und Einfachheit wirklich viel Anziehendes für ein unverdorrenes Gemüth haben.

Wir wollen die Ansicht dieser redlich strebenden Männer nicht nur nicht verkennen, sondern vielmehr ehren; denn die Malerei war schon lange her von ihrer Würde herabgesunken, alles dramatische Interesse daraus verschwunden, und eine bloße Handwerksfertigkeit das Streben der meisten Künstler geworden. Es kann aber doch nicht geläugnet werden, daß man in Schätzung jener früheren Werke viel zu weit gegangen sei. Jugendlich Gemüther gerathen leicht auf Uebertreibung und so kam man darauf, das Mystischreligiöse für den einzig

wahren Zweck der Kunst zu halten; ja manche verloren sich bis in das Phantastische, und was besonders auffallend ist, der Stil der neuern Produkte, und ihr Vortrag mußte ganz die äußere Form der Aesthetik annehmen. Da aber im Allgemeinen die Nachahmungssucht ohnehin nur an der äußeren Schale hängen bleibt, und an jenen früheren Werken der Geschmacks überdieß noch wenig ausgebildet ist, so führt die jetzt in die Mode gekommene sogenannte neudeutsche oder neualterthümliche Kunst schon in dieser Benennung ihre Verurtheilung mit sich.

Diese vorläufigen Bemerkungen schienen mir zu besserer Beantwortung der mir vorgelegten zwei Fragen nothwendig, ich habe aber deswegen nicht die Annahme, ein Urtheil aussprechen zu wollen, sondern eine bloße Meinung, und auch diese nur, weil ich förmlich dazu aufgefordert bin und mich nicht zurückziehen kann.

Was also

1) den Kunstwerth der bewußten Bilder betrifft, so kann mit allem Recht sehr viel Gutes und Lobenswerthes darüber gesagt werden; Einige derselben sind in ihrer Art für vortreflich zu halten; ja in kunstgeschichtlicher Hinsicht gewährt wohl die ganze Sammlung viel Interesse, und mag als ehrwürdiges Denkmal altniederländischer Kunst jedem Orte zur Zierde gereichen. Es fragt sich aber auch

2) eignen sich diese Gemälde für eine Kunst- oder polytechnische Schule, als Muster zu Bildung des Geschmacks? Ich hoffe nicht, daß man mich einer Parteilichkeit, oder Einseitigkeit werde beschuldigen können, wenn ich es wage, einige Zweifel hierüber auszusprechen. Ausbildung des Schönheitsfinnes — ein Hauptbedingniß aller schönen Kunst — soll doch das vorzüglichste Bestreben einer Schule sein; nun ist aber gewiß, und die wärmsten Verehrer dieser Bilder müssen es selbst eingestehen, daß gerade hier ihre schwächere Seite sich zeigt, und daß in Beziehung auf Großartigkeit des Stils, verständige und wirketvolle Komposition, Richtigkeit der Zeichnung, Harmonie der Farben u. s. w. selbst die besten dieser Bilder die genannte Eigenschaft lange nicht in dem Grade besitzen, wie die erst späterhin, besonders in Italien (und auch da nur auf kurze Zeit) noch höher und schöner ausgebildete Kunst solche entfaltet hat, und daß sie folglich nicht als wahre Muster für Geschmacksbildung gelten dürfen. — Ich erkenne zwar und bewundere die große Vollendung im mechanischen Theil der Kunst (besonders in untergeordneten Sachen) und will auch den guten Einfluß, den einige der besten auf einen denkenden, und schon etwas ausgebildeten Künstler, der das Gute überall herauszufinden weiß, haben können, nicht geradezu bestreiten; aber den absoluten Nutzen zu dem beabsichtigten Zwecke kann ich nicht anerkennen; und dennoch müßte dieser sehr groß

sein, um mit dem für den Staat gegenwärtig sehr bedeutenden Geldaufwand in einem richtigen Verhältnis zu stehen.

Ehren wir also (wie billig) jene schätzbaren Reste einer ehrwürdigen Kunstperiode! aber hätten wir uns ja, dieselben als einen Leitstern auf unserm (wegen der in unsern Tagen so sehr sich durchkreuzenden Kunstansichten freilich sehr unsicher gemachten) Kunstpfade anzusehen und als Muster der Nachahmung aufzustellen.

Die Gefährlichkeit der jetzigen Geschmacksrichtung (in so fern sie die höhere Malerei betrifft) habe ich schon oben bemerkt. Sie führt zur Sentimentalität und sucht in der Ausführung Schönheiten zu erstreben, welche der gute Stil in der Kunst verwirrt!

Ich sehe nun freilich von vielen Seiten her Blide des Unwillens so mancher edler, der neuen Lehre ergebener Künstler und Kunstfreunde gegen mich gerichtet! Es ist mir dieses um so mehr leid, da ich Niemandem gerne ein unangenehmes Gefühl verursache; aber doch noch weit mehr leid müßte mir der Vorwurf von Seiten meines Vaterlandes sein, wenn spät er hin die Erfahrung zeigen würde, daß der beabsichtigte Nutzen der großen Erwartung nicht entsprechen hätte, wie er ich auch meines Dafürhaltens nicht entsprechen kann! Ein Vorwurf, dem ich nicht entgegen könnte, wenn ich gegen meine Ueberzeugung auf diese zweite Frage bejahend würde geantwortet haben.

Geschrieben im Dezember 1825.

Gerhard Wachter.

Kunsliteratur.

Kugler's Handbook of Italian Painting: The fourth english edition revised and remodelled from the latest researches by Lady Eastlake. 2 vols. 1874. London, John Murray.

Zwanzig Jahre sind seit Veröffentlichung der letzten Ausgabe dieses zweckmäßigen Handbuchs verlossen, ein durch ungewöhnliche Forstfertigkeit in der Geschichte der italienischen Kunst merkwürdiger Zeitraum. Kugler's Handbuch, dessen erste Ausgabe bereits 1844 erschien, gebührt anerkanntermaßen das Verdienst, das britische Publikum zur Würdigung namentlich der älteren Schulen herangebildet zu haben. Die kritische Methode war in England etwas Neues. Man begann die Kunstwerke von Innen heraus zu betrachten und in Motive aufzulösen, die sich als äußere und sichtbare Zeichen innerer Bedingungen dem Auge darboten, man lernte ihren Werth schätzen, je nach ihrer Fähigkeit, edle Empfindungen in den Gemüthern anzuregen. Mit andern Worten, der Stil wurde „subjektiv“, während vorher die Kritik in England fast ausschließlich objektiv gewesen war. Dr.

Ruffin gehörte zu den wenigen englischen Autoren, die der „subjektiven“ Betrachtungsweise Ausdruck gegeben hatten.

Lady Castlale, die Herausgeberin dieser vierten Auflage, fährt folgende Gründe bezüglich der von ihr vorgenommenen Abänderungen an. Kein Zweig des Wissens, sagt sie, hat während der letzten zwanzig Jahre so überaus wichtige Bereicherungen erfahren, wie die Geschichte der italienischen Malerschulen. Die zahlreichen und bemerkenswerthen Erwerbungen der National-Galerie, besonders hinsichtlich der frühesten und wenig bekannten Meister, deutet auf ein wachsendes Interesse für den Fortschritt der Künste, und die in öffentlichen wie in Privatsammlungen veränderte und verbesserte Nomenclatur zeugt von dem zunehmenden Einfluß kritischer Forschung. Demnach unterliegt es keinem Zweifel, daß Kugler's Handbuch, obgleich es vieles fortdauernd Giltige enthält, dennoch aufgehört hat, die Wissenschaft des heutigen Tages musterjähig zu vertreten. Das neu hinzugekommene Material sowohl, als auch die Verbesserung des alten Textes, sind wesentlich zwei Quellen entnommen; zunächst den fünf Bänden der „History of Painting in Italy“ von Crowe und Cavalcaffelle, deren Forschungen eine Umwälzung in der Geschichte der Frühkunst bewirkt haben, und den von dem verstorbenen Sir Charles Castlale während seiner häufigen Besuche Italiens gesammelten sorgfältigen Notizen. Schätzenswerthe Details sind ebenfalls aus den Zeichnungen des verstorbenen Otto Mühlner, des von Sir Charles Castlale im Interesse der Londoner National-Galerie zu Rathe gezogenen Sachverständigen herübergenommen. Desgleichen wurde der Cicero von J. Burdhardt, herausgegeben von A. v. Zahn, benutzt.

Die auf diese Weise in der neuen Auflage entstandenen Veränderungen sind zwar beträchtlich, doch rühren diese Verbesserungen wesentlich von italienischen oder deutschen Kunstgelehrten her, insofern es Thatsache ist, daß gründliche Forscher in England überhaupt kaum existiren. Und leicht ist es, in diesen ungararbeiteten Bänden eine kritische Behandlung zu erkennen, die sich gleich einer Reaktion gegen die phantastische und schwungvolle Behandlung Kugler's geltend macht. Nunmehr beurtheilt man, entsprechend dem Fortschritt der Naturwissenschaften, die Gemälde nach wissenschaftlichen Kategorien, nach den Gesetzen der Perspektive, nach den Regeln der Geometrie und Symmetrie und nach bestimmten Erscheinungen in den äußeren Formen. Diese letzte Phase der Kunstwissenschaft, welche übrigens nachgerade Gefahr läuft, in's Extrem zu gerathen, hat man großentheils den unschätzbaren Leistungen von Crowe und Cavalcaffelle zu verdanken. Als eine Folge dieser veränderten Taktik der Kritik ist es anzusehen, daß gewisse den Materialismus, den Mechanismus oder das archäologische

Studium vertretende Meister auf Kosten der spiritua-listischen Schule zu hohem Ansehen gelangt sind.

Die vierte Auflage enthält übrigens, trotzdem daß zwanzig Jahre seit dem Erscheinen der dritten vergangen sind, eine Menge zweifelhafter Annahmen hinsichtlich der Benennungen. So z. B. wird Oragna von dem Campo Santo zu Pisa ausgeschlossen, und die sienesischen Brüder Lorenzetti werden an Stelle des großen Florentiners gesetzt. Solche Aenderungen sind zu bedingungslos dem Werte von Crowe und Cavalcaffelle entnommen, und es ist zu beklagen, daß die englische Ausgabe desselben, deren erster Band vor zehn Jahren erschien, einzig und allein zu Rathe gezogen worden ist. Denn seit jener Zeit haben diese lähnen und in der Forschung nicht stehen gebliebenen Kritiker häufig Gelegenheit gefunden, ihre bisherigen Gesichtspunkte zu ändern. Wichtige Zusätze hat die deutsche Ausgabe erhalten, und weitere Irrthümer und Lücken werden in Kurzem in der augenblicklich unter der Presse befindlichen italienischen Ausgabe berichtigt und ergänzt werden. Vor allem werden in der italienischen Uebersetzung die Resultate der neuesten Forschungen und Restaurirungen, die Doppeltirche S. Francisco zu Assisi betreffend, benutzt werden, nachdem Cav. Cavalcaffelle seitens der italienischen Regierung den Auftrag erhalten, die Rococoaltäre und andere Einbauten neuerer Zeit fortzuschaffen zu lassen und die Wandmalereien Cimabuc's, Giotto's und Lorenzetti's durch ein behutsames Verfahren wiederherzustellen. Die wichtigsten Resultate dieser ungemein schwierigen Arbeiten werden dem Publikum in der italienischen Ausgabe des „neuen Bafari“ kundgegeben werden. Der auf diese Weise in der Nomenclatur und in den hergebrachten Meinungen über Assisi und andere historische Stätten bewirkte Umschwung gleicht der Arbeit Niebuhr's, als er die Erzählung von Romulus und Remus in das Reich der Mythie verwies.

Die so schnell erfolgten politischen Veränderungen in Italien haben in so hohem Maße die topographische Vertheilung der Kunstwerke beeinflusst, daß kaum ein Reisehandbuch in England existirt, das nicht umgearbeitet werden müßte. Wohlweislich hat die italienische Regierung sich in Besitz derjenigen Kunstwerke gesetzt, die sonst bei Auflösung der Klöster verkauft und zugleich nach Deutschland, England oder America ausgewandert sein würden. Ferner hat die italienische Regierung neuerdings Gemäldegalerien und Museen gestiftet, um die nationalen Schätze unter Staatschutz zu stellen. In Folge dessen finden wir zahllose lokale Irrthümer in der vierten englischen Auflage des Kugler'schen Buches. Ganz außer Acht gelassen ist darin das National-Museum im Palazzo zu Florenz, sowie die neuen Gemäldegalerien in Prato, Pistoja, Perugia, Spoleto oder Foligno. Die auf diese Weise anermwärts untergebrachten Kunstwerke erscheinen

gemeinlich in neuem Lichte oder besserer Aufstellung, mitunter sind sie restaurirt oder sonstig verändert worden; in Summa, die Geschichte der italienischen Malerschulen bedarf einer gründlichen Umarbeitung, und diese letzte Ausgabe des Kugler'schen Werkes bleibt hinter den Anforderungen der Gegenwart zurück.

Dennoch giebt es in Europa wenig die Kunstliteratur behandelnde Werke, welche sich einer so reichen Ausstattung rühmen dürfen, wie der Verleger Murray den vier aufeinander folgenden Auflagen dieses Werkes verliehen hat. Die mit zweihundert Holzschnitten hervorragender Werke geschmückten Seiten bilden schon im Kleinen eine anschauliche Geschichte der Kunst. Immerhin bietet daher diese „durchgesehene und umgearbeitete“ Ausgabe, obschon sie vieler Korrekturen bedarf, in ihrer auf Kugler beruhenden Grundlage ein nütliches und zeitgemäßes Förderungsmittel der kunstgeschichtlichen Studien in England.

J. B. A.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. Düsseldorf. Der Bau einer Kunsthalle, der lange zu den berechtigten Wünschen der hiesigen Künstlerchaft gehörte, wird nunmehr zur Ausführung gelangen. Die königl. Staatsregierung hat zu diesem Zweck die Summe von 450,000 Mark bewilligt, und ein Schreiben des Kultusministers Dr. Fall, welches kürzlich einlief, drückt den Wunsch aus, die Angelegenheit möglichst rasch gefördert zu sehen. Es handelt sich nun hauptsächlich um die Beschaffung eines geeigneten Platzes, für welchen die Stadt zu sorgen hat. Das alte Akademiegebäude wurde anfangs in Vorhlag gebracht, konnte aber nicht in Betracht gezogen werden, weil die Belichtung dort zu ungenügend ist. Um diese wichtige Porfrage zu erledigen, hat man nun eine Kommission von sechs Mitgliedern gewählt, die zu gleichen Theilen aus Vertretern des städtischen Gemeinderaths und der Künstlerchaft besteht. Auf diese Weise kann am leichtesten eine würdigenwerthe Uebereinstimmung erzielt werden, und wir sehen dem günstigen Ergebnis der Verhandlungen baldigst entgegen. Die Sache ist auch gerade lange genug in der Schwebe. Schon im Jahre 1871 wandte sich die Künstlerchaft an den Rheinischen Provinzial-Landtag mit der Bitte, in Berlin eine Entscheidung zu ermitteln für den Verlust, den Düsseldorf dadurch erlitten, daß Preußen zu Gunsten Bayerns alle etwa vorhandenen Ansprüche auf die ehemalige Düsseldorfer Gemälde-Galerie, die sich bekanntlich seit 1805 in München befindet, endgültig aufgegeben. Der Landtag wies diese Bitte ab, und die Künstler erließen nun gemeinschaftlich mit dem städtischen Gemeinderath eine Petition an den Kaiser Wilhelm, die durch eine Deputation demselben überreicht wurde. Der Monarch sprach sich in huldvollem entgegenkommender Weise aus und versprach, der vorgetragenen Bitte, wenn irgend möglich, Erfüllung zu Theil werden zu lassen. Nach eingehender Prüfung ist nunmehr die beantragte Summe zum Bau der Kunsthalle auf das Budget gesetzt und bewilligt worden. Das Gebäude soll mehrfachen Zwecken dienen. Die städtische Gemälde-Galerie, welche sich jetzt in einem ziemlich ungenügenden Saal in der Tonhalle befindet, soll darin ein würdiges Lokal erhalten, der Rheinisch-Westfälische Kunstverein, der nach dem Akademiebrand keine passenden Ausstellungsräume mehr finden kann, wird dieselben hier bekommen, und dann soll eine Permanente Ausstellung unter Verwaltung der Künstler darin ersehen, ähnlich wie sie in Berlin und Wien mit Erfolg begründet ist, die auch Sale darbietet, welche sich zur Aufnahme solcher Werke eignen, die bisher hier nicht zur Ansicht gelangen konnten, weil kein Lokal von entsprechender Größe vorhanden war.

Personalnachrichten.

B. Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf hat den Professor Adolf Schrödter in Karlsruhe zum Ehrenmitglied ernannt und ihm die Benädigtigung von dieser Auszeichnung am 28. Juni, dem Tage, wo Schrödter sieben Jahre alt wurde, zuwenden lassen. Der berühmte Künstler gehört bekanntlich zu den hervorragendsten Vertretern der alten Düsseldorfer Schule, gegen deren sentimental-romantische Richtung er mit seinen „Trauernden Köpfern“ zuerst erfolgreich in die Schranken trat. Später war er lange Zeit Vorstandsmitglied des „Malkasten“. Auch ist er der Erfinder der im mittelalterlichen Stil geschriebenen Chronik desselben, die nach seiner Uebersetzung nach Karlsruhe von Professor W. Camphausen mit glänzendem Erfolge fortgeführt wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Die Erscheinung religiöser Bilder aus unsern Ausstellungen gehört zu den Seltenheiten, und so erregte es Interesse, vor Kurzem zwei Madonnen gleichzeitig bei Ed. Schulte ausgestellt zu sehen. Professor Karl Müller, der ebensolche bekannte Meister, der sich schon an den Fresken der Apolloniarische in bedeutender Weise betheiligte, brachte ein Gemälde zur Anschauung, welches wir als das hervorragendste seiner Werke rühmend erwähnen. Es stellt die heilige Jungfrau dar, wie sie das Christkind inbrünstig an sich drückt und lächeln will. Eine Felsgrotte bildet den Hintergrund. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist von feinstem Jüngling, die Farbe des Bildes leuchtend und klar, die Auffassung feinsch und edel, und die Ausführung von einer so bewundernswürdigen Sorgfalt und Feinheit, daß sie die äußersten Grenzen der Möglichkeit erreicht, ohne dabei glatt oder geradigt zu erscheinen. Das andere Madonnenbild war von seinem Neffen Franz Müller, dem Sohne des Professors Andreas Müller, ebenfalls ein achtungswerthes Werk. Es zeigt die Engelsgestalt der Maria in einer Glorie, mit kleinen Engelsgestalten umgeben, und ist als Altarbild für die Gnadenkapelle des Wallfahrtsortes Aepelart bestimmt. Zeichnung, Farbe und solide Ausführung bekundeten ein ernstes Streben, und der Eindruck des Ganzen war durchaus würdig und andachtsvoll. — Von sonstigen neuen Werken ist nur noch eine große Landschaft von A. Leu lobend zu erwähnen, die in der anerkannten Weise des Meisters die Engellalpe in Höhenformat zur wirkungsvollsten Darstellung brachte.

Zu der Aquarell-Ausstellung des Hamburger Kunstvereins, welche vom 17. März bis 2. Mai d. J. stattfand, waren 633 Aquarelle und Handszeichnungen angemeldet; nachgeteilt wurden 313 Aquarelle und Zeichnungen. Verkauft wurden 179 Blätter, im Werthe von M. 14,917. 46, und zwar an Privatpersonen für M. 11,034. 46; der Kunstverein kaufte für M. 3883, zur Verloosung an seine Mitglieder.

Vermischte Nachrichten.

Gründerdenkmal in Erfeld. Die feierliche Einweihung des Denkmals, welches die Stadt Erfeld ihren im Jahre 1870—71 geliebten Angehörigen vom 17. Infanterie-Regiment errichtet hat, geschah am 17. September d. J. am ganzen folgenden Tag noch nachklang. Das Volk aus der Stadt und der Umgegend, in der feierlichsten Stimmung, füllte die breiten Promenaden der freundlichen Stadt, die bis selbst in die kleinsten und abgelegensten Straßen in Schmutz grüner Laubgehänge, Blumen und Flaggen einen bunten und lustigen Anblick darbot. Erfeld hat sich selbst in dem Denkmale ein schönes Ehrenmal gesetzt und ebenso der Künstler, der das Monument geschaffen, der Bildhauer Heinrich Walger in Berlin, welcher ein geborener Erfelder ist. Das Monument ist ein trefflich gelungenes Werk und unter den vielen, in gleicher Absicht errichteten Denkmälern eines der bedeutendsten und schönsten. Es besteht in einem neun Fuß hohen bronzenen Standbilde der Germania, auf einem Postamente von polirtem Granit und Porphy; das Ganze ist etwa fünfundswanzig Fuß hoch, einseitlich der

sanfteneren Sockelstufe. Auf diese Sockelstufe folgen zwei Stufen aus rothem polirtem Granit und darüber erhebt sich das Postament aus dunkelgrünem polirtem Porphyrt in zwei Abtheilungen. Der untere, mehrfach gegliederte Theil des Postaments trägt an der Vorderseite das Eisenkreuz, an der Hinterseite das Senzer Kreuz in Bronze, an den Flächen die eingemeißelten Namen der gefallenen Krieger; es sind deren 266, darunter 98 Erschlene. Auf dem Vorprange des unteren breiteren Absatzes des Postaments befinden sich vorn und hinten Adler mit gehobenen Schwingen und Lorbeerzweigen in den Fängen, zu beiden Seiten Trophäen von Waffen und Fahnen von allen deutschen Heeren. Diese Adler und Trophäen sind gleichfalls von Bronze. Sie deden den unteren Theil der vier Seiten des oberen Postaments, an dessen Eden schmale Pfeiler als Widerlager vortreten und welcher mit einem umlaufenden Gesimse abschließt, worauf dann die eigene Plinthe der bronzernen Statue folgt. Diese ist eine mächtige Frauengestalt, die in der erhobenen Rechten die Kaiserkrone hält, während die Linke auf dem Hefte des Schwertes ruht. Den Oberkörper bedeckt ein enganliegender Kettenpanzer, unter welchem das Gewand in schönen Falten herabfließt; von den Schultern fällt nach hinten der Königsmantel, über welchem das Haar des eichenbekränzten Hauptes herabwülft. Auf den Platten des Begehänges sind als Schmuck die Wappen der deutschen Staaten angebracht. Der Knauf des Schwertes ist mit dem deutschen Adler geschmückt. Das ganze Standbild ist, in klassischer Form sehr schön durchgebildet, eine Arbeit, die im besten Sinne den Charakter der Berliner Bildhauerschule trägt. (Köln. Zeitg.)

B. Professor Adolf Tidemand in Düsseldorf hat ein großes Altarbild für die Kirche eines kleinen Ortes in Norwegen vollendet, welches zu seinen hervorragenden Werken gehört. Es zeigt den Heiland auf einer Wolle über der Weltlage stehend, wie er die Hände ausstreckt, als wolle er sprechen, „Kommet her zu mir alle, die Ihr mühselig und beladen seid: Ich will Euch erquicken!“ Das Antlitz vereint Hoheit und Innigkeit, und die Behandlung der Fleischpartien und des Gewandes ist einfach, kräftig und breit. Auffassung und Ausführung beanspruchen gleiches Lob. Leider konnte das Bild vor seiner Abendung nicht ausgefellt werden, so daß es in weiten Kreisen unbekannt geblieben ist.

Aus Perugia wird der Augsb. Allg. Zeitg. berichtet: „Die Restaurationarbeiten an dem so lange verwaunten und verunglückten Palazzo comunale haben neuerdings wieder einen erfreulichen Fortgang genommen. An der dem Dome zugewandten Stirnseite sind die reichen Fenster des Hauptgeschosses und die Jinnen wiederhergestellt worden, wie es an dem größten Theil der Langseite am Corso schon seit Jahren geschehen ist, so daß man der Hoffnung Raum gönnen darf, den majestätischen und schönen Bau binnen nicht zu langer Zeit wieder in seiner ursprünglichen Gestalt prangen zu sehen. Unterdessen sind die Bureauz der Präfektur, welche den Palast gemeinschaftlich mit der Municipalität benutzen, aus demselben nach dem neuen, zur Residenz der Provinzialverwaltung bestimmten Gebäude verlegt worden, welches sich in der schönsten Lage der Stadt, die umbrische Ebene und das Tiberthal weithin beherrschend, auf dem durch Niederrettung der Reste Pappi Bau's III. genannten großen freien Platz am Eingange des Corso, erhebt. Ueber dem Giebelstock dieses Gebäudes sieht man seit kurzen, aus Eisen gegossen, den mächtigen peruginischen Greif, der jetzt die Provinz Umbrien repräsentirt. Die durch Entfernung der Präfektur im Municipalpalast genannten Räume werden zur Aufnahme der Gemalbesammlung eingerichtet, welche provisorisch in der Kirche und anliegenden Kammern des vornehmlichen Clivatanerfloßers, der gegenwärtigen Universität, untergebracht ist — ein Ortswechsel, der bei der unbequemen Lage des letzteren Gebäudes vielen sehr willkommen sein wird. Das Antiquitätenmuseum wird wahrscheinlich im bisherigen, für dasselbe geeigneten Lokal in den Clivatanern bleiben. Ein peruginer Künstler Namens Giuseppe Pinotini, Zögling der hiesigen Akademie, der, wie es in den besten Zeiten der italienischen Kunst häufig geschah, die Goldschmiedekunst mit der Skulptur verbindet, hat ein Modell des von den beiden großen Bisanern, Nicola und Giovanni, und Arnolfo di Lapo (di Cambio) ausgeführten berühmten Brun-

nens gearbeitet, welches er gegenwärtig in Gips gießt. Da der Stül der Skulpturen mit diesem Gipsbild nachgemacht ist, die architektonischen und ornamentalen Theile mit großer Sorgfalt wiederzugeben sind, so erhält man hier eine vollkommene Anschauung des merkwürdigen Werkes, an welchem die sechs Jahrhunderte, während deren es der Einwirkung der Atmosphäre und unglücklichen Beschädigungen bloßgestellt ist (die peruginer Winterluft ist Marmorstatuen gerade nicht günstig), nicht spurlos vorübergegangen sind. Die konstruktive Einrichtung mit den verchiedenen Beden ist an dem Modell begrifflicherweise viel leichter zu erkennen als an dem Original. Die fleißige und mühsame Arbeit, deren Hervorbringung zu wünschen wäre, ist für das Municipium bestimmt, und der Bürgermeister Graf Nisidei (Chef der Familie, welcher einst das im Palast des Herzogs von Marlborough zu Wienheim befindliche, von Ludwig Bruner gestohene, Altargemälde Raffael's gehörte) hat sich durch Förderung derselben ein Verdienst erworben. — Das von der künstlerischen Kommission für Umbrien herausgegebene „Giornale di erudizione artistica“ hat seinen vierten Jahrgang begonnen, der gleichzeitig mit den letzten Lieferungen des noch nicht vollendeten dritten erscheint. Diese Zeitschrift fährt fort, dankenswerthes kunstgeschichtliches Material zu bringen und manchen dunkeln Punkt in der Geschichte aufzuhellen. Nur ist zu bedauern, daß dieselbe sich, je es Mangel an Mitarbeitern, seien es andere Gründe, namentlich neuerdings zu sehr auf Umbrien, speziell auf Perugia, beschränkt, und somit doppelte Gefahr läuft, so zu erümen wie minder Wichtiges mitzutheilen. Das erste Heft des neuen Jahrgangs enthält den Anfang einer interessanten Arbeit von H. Rossi über den florentiner Bildhauer Agostino d'Antonio, welchen Vasari irrthümlich in die Familie der Della Robbia einführte, aus der die archaischen Forschungen jüngerer Zeiten ihn entfernten. Der Künstler, welchem ursprünglich der gemaltige Marmorblock zugebach war, woraus Michelangelo seine David meißelte, und der im Jahre 1457 die Fassade der Kapelle von S. Bernardino begann, das herrliche und reiche Werk ornamental-architektonischer, welches Augusta Perugia (so sieht man an demselben) besitzt, im Jahr 1461 von diesem Florentinus Lapicida vollendet.“

Vom Kunstmarkt.

Köln. Auktion. Am 8., 9. und 10. Juni gelangte bei J. W. Aebler in Köln eine Sammlung von Werken der Kunstindustrie, besonders aus den letzten drei Jahrhunderten zur Versteigerung, die reich an interessanten Seltenheiten war. Wir begnügen uns, die Preise der Hauptfachen anzuführen. No. 3 des Katalogs brachte Messer und Gabel aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Sie befanden sich noch in einer Originalschabe von rothem Sammet, deren silberter Silberbeschlag mit Figuren und Renaissance-Ornamenten verziert war. Die schon gearbeiteten Hefte von Messer und Gabel aus Schildrot und Eisen endigten nach oben in Engelsköpfen von massivem Silber. Sie wurden zu 327 Mark erstanden; zu gleichem Preise eine elegante silberne Dose (No. 87) aus dem 17. Jahrhundert. Eins der am sprechendsten Werke der Sammlung war der unter No. 131 ausgeführte emailirte silberne Fingerring mit rothem Stein aus der Gabe der Würzburger Goldschmied-Jungung, eine Arbeit Daniel Jamnitzer's. Prächtige Ausführung und treffliche Erhaltung des Ringes ließen den Preis, welchen er erzielte, 450 Mk., nicht zu hoch erscheinen. Einige hübsche Augsbürger Trachtenbilder vom Ende des 17. Jahrhunderts, No. 255 des Katalogs, Bürgermeister mit Frau in ganzer Figur, beide in Gala, No. 256 vier Frauenrädchen; die Miniaturen von Katharina Fedel, Frau des Kupferfeders Hieronymus Sperling aus Ipergemal gemalt, wurden zum bezahlt und zwar mit 195 Mk. 204 Mk. Von schöner Arbeit war auch das in Reihemer Stein ausgeführte Medallionporträt eines jungen Mannes, mit der Jahreszahl 1514; es H. Dürer zugefrieben, scheint indeß gewagt, da überhaupt kein wirklich beglaubigtes plastisches Werk dieser Art von ihm bekannt ist. Diesen Messer rechtgerichtig denn auch den Preis, 408 Mk. Bedeutende Preise brachten besonders noch die letzten Nummern des Katalogs: Nr. 282 und 283 zwei

Faience-Krüge 225 und 315 R.; No. 284 ein Venetianer Glaskrug vom Ende des 16. Jahrhunderts 195 R.; No. 286 und 287 zwei sehr schöne Wiener Porzellanarbeiten 375 und 300 R.; No. 288—91 silberne vergoldete Becher mit getriebenen Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert, 585, 453, 462 und 225 R.; No. 292, 293 silberne Fenselkannen ungefähr aus gleicher Zeit und von ähnlicher Arbeit, erstere ganz besonders schön, 915 und 603 R.; No. 296 zierliche Fenselkanne, Arbeit von Briot Endertein, 366 R.; die beiden letzten Nummern des Katalogs, No. 297 ein prächtiges Eisenbeinreißer mit einer anschaulichen, figurenreichen Darstellung eines Turniers, bildete den Deckel zu einem Kinnelafischen aus dem 14. Jahrhundert; No. 298 ein Eisenbeinramm mit grotesken Darstellungen auf beiden Seiten, schön gearbeitet und von trefflicher Erhaltung. Sie erzielten 1020 und 780 Marf.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 7.

Michelangelo.

The Academy. No. 165.

The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — Art sales.

Kunst u. Gewerbe. No. 27. 28.

Die mechanischen Arbeitseinstellungen und das Perpetuum mobile, von Biehinger.

Kunstchronik. Heft 7. 8.

Ken beekje von Michelangelo. — Een brief van Corot. — W. Vermeer. — Eine wandeling door het Antwerpse museum, von M. Koozes. (Schluss.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6.

Haustheoretische Thesen aus dem 15.—18. Jahrh. im Germanischen Museum, von A. Essenwein. (Forts. Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 12.

L'enfant de Bruges. — L'arc de triomphe de Malines, von E. Neoffs. — Christen Kraum. — Le salon de Paris, von H. Jouin. (Forts.)

L'Art. No. 27.

Trédrie Villot, von A. Louvrier de LaJolais. — Le salon de 1873, X., von F. Lerol. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. Juli.

Studies and sketches by Edw. Landseer. (Forts. Mit Abbild.)

— Florence it was and as it is, von B. Atkinson. (Schluss.)

— Art in Assyria eight centuries before the christian era, von F. R. Conder. — Japanese art, von R. Alcock. (Forts. Mit Abbild.)

— On certain natural arches, von E. Owen. (Mit Abbild.)

— The green vaults of Dresden: their value as art-teachers, von L. Gruner. (Schluss. Mit Abbild.)

— Society of painters in water-colours. — The Institute of painters in water-colours. — The Royal Academy exhibition. — Obituary: W. G. Rogers; J. N. Langier. — 3 Kunstbeilagen.

Inserate.

Soeben erschien im Verlage von **Dörffling & Franke** in Leipzig und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Albrecht Dürer.

Zwei Vorträge mit Erläuterungen

von

Dr. Chr. Ernst Kuhlhardt.

5 Bogen gr. 8^o. auf feinem Chamoiß-Papier mit einem sauber ausgeführten Holzschnitt: **Dürer's Selbstportrait** nach einem Stich von J. Kreyer. Preis 1 Mart 60 Pf.

Allen Freunden alter deutscher Art und Kunst gewidmet.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von **Römmler & Jonas**, mit illustrirtem Text von **Hermann Hettner**.

gr. Fol. In Mappo 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verzeichniss der Lichtdrucke.

- | | |
|--|--|
| I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schlossbau nach einem Gemälde von J. A. Thibaut 1722. | VIII. Diana- oder Nymphenbad. |
| II. Grundriß des Zwingers. | IX. Grottenaal im südwestlichen Eckpavillon. |
| III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons. | X. Cascade an der Südseite. |
| IV. Arkadengang des westl. Mittelpavillons. | XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons. |
| V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons. | XII. Der sog. Mathematische Salon im Obergeschosse des südwestlichen Eckpavillons. |
| VI. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons. | XIII. Hauptportal. |
| VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nebst anstossendem Diana- oder Nymphenbad. | XIV. Perspektivische Ansicht der Südseite. |
| | XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons. |
| | XVI. Perspektivische Ansicht der Westseite. |

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduction bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DEUTSCHE RENAISSANCE

herausgegeben

von **A. Ortwien**.

45. Lieferung. (Neue Folge Lfg. 1) Abtheil. XXI. **Landshut**, autogr. von G. Graef. 1. Heft. 4 2 Mark 40 Pf. Inhalt: Blatt 1. Ansicht der Burg Trausnitz. Bl. 2, 3, 4. Ofen, Kamin und Holzornamente von der Trausnitz. Bl. 5—8. Decke und Wanddecoration des Kittersaals. Bl. 10. Ofenkachel von der Trausnitz.

46. Liefg. (N. F. Lfg. 2.) Abthl. XXII. **Köln**, autogr. von G. Heuser. 1. Heft. 4 2 Mark. 40 Pf.

Inhalt: Blatt 1. Leseplatz aus der Kirche S. Columba. Bl. 2. Giebelputz ebenda. Bl. 3. Lehnstuhl u. Reliefs eines Puttes ebenda. Bl. 4. Details vom Windfang ebenda. Bl. 5. Grabmal ebenda. Bl. 6. Grabmal im Wallraf-Richartz-Museum. Bl. 7. Schrank von singeleger Arbeit ebenda. Bl. 8. Schrank aus Eichenholz ebenda. Bl. 9 u. 10. Bunt bemaltes Glasfenster ebenda.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

So eben erschien:

Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von **Dr. G. Wustmann**. Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8. Preis 3 Mark. Leipzig. Verlag v. **E. A. Seemann**.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von **Hundertfund & Fries** in Leipzig.

sind an Dr. E. v. Bühlow
(Wien, Lberchhausgasse
N:o 10, an die Verlagsb.
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.

23. Juli



à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kurztitelung an-
genommen.

1875.

Weibblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel wie auch bei den auswärtigen und fernschicklichen Versandhändlern).

Inhalt: Die Mosaiken der Fassade von St. Paul vor den Mauern Roms. — Der Salen. V. — Mährische Werke. — Düsseldorf; Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf. — Ausgrabungen in Samothrace. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Mosaiken der Fassade von St. Paul vor den Mauern Roms.

J. P. R. Am letzten Tage des Juni fand zu dem Feste des Apostels Paulus die Enthüllung des Mosaiks statt, welches die obere Hälfte der dem Liber zugewehrten Fassade der neuen Paulskirche an der ostianischen Straße vor Rom bildet. Die untere Hälfte, an welche sich der Portikus des Atrium anlehnen wird, so wie einige Mosaikmedaillons, Brustbilder von Päpsten darstellend, an den Wänden des Innenraumes sind demnach die einzigen Theile, deren Vollenbung in dem Neubau dieser größten Basilika der Welt noch erübrigt. Wenn es wahr ist, daß von der ursprünglichen Erhabenheit dieses Gebäudes nichts wiedererstanden ist, als die Größe der Verhältnisse, daß der Prunk der inneren Ausstattung zu der monumental Bedeutung der Stätte in unversöhnlichem Widerspruche steht, daß auch die kalten Flächen des Aeußeren, vor allem der in Rundtempelform auslaufende Giebelthür alles Geschmacks bar erscheinen, so nehmen doch unfraglich die neuen Mosaikgemälde der Hauptfassade eine rühmendwerthe Anerkennung in Anspruch, und das um so mehr, als sie ähnliche unter dem Pontifikat Pius IX. ausgeführte Arbeiten, z. B. die Mosaiken der Fassade von S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le Mura und S. Pudenziana, in Komposition sowohl als in Ausführung weit hinter sich lassen. Die ersten Entwürfe rühren von Filippo Agricola her, nach dessen Tode Confoni die Kartons ausführte. Die Arbeit selbst ist in der verhältnißmäßig kurzen Zeit von zehn Jahren zu Ende geführt, in ihrer Sorgfalt ein neuer Beweis von der Tüchtigkeit der

päpstlichen Mosaikfabrik im Vatikan, die Kosten der Ausführung indeß sind in friedlicher Theilung sowohl von der italienischen Regierung als von der Kurie getragen worden.

Die Bildfläche selbst ist durch zwei horizontale Streifen in drei Abtheilungen getheilt. Die Ornamentation dieser Trennungsbänder ist eine gefällige und schöne Wiedergabe der mit Symbolen durchwebenen Fruchtquirlanden, wie sie bei den Mosaikisten des sechsten bis zwölften Jahrhunderts üblich waren. Aus dem gleichmäßigen, in der Mattheit seines Tones wohlthuenden Goldgrunde heben sich die buntpfarbigen Gestalten der drei Abtheilungen ab. Die Mitte des oberen Dreiecks zeigt den thronenden Christus, die Rechte erhebend, in der Linken das Buch mit der lateinischen Schrift: „Meine Schafe hören meine Stimme, und ich gebe ihnen das ewige Leben.“ Während das Haupt von dem kreuzförmigen Nimbus umgeben ist, umkreist die ganze Gestalt die regenbogenfarbige Aureola, deren Innenraum sich in gelben Lichtern auflöst. Auf den Enden der breiten Fußbant sitzen zur Rechten Petrus mit den Schlüsseln, zur Linken Paulus mit dem Schwert, beide das Haupt nach Christus emporrichtend, in ihrer Einjochheit erhabene, besonders in der Anordnung der Gewänder großartig gedachte Gestalten.

Ein eigentümliches Gemisch altchristlicher Motive und moderner Auffassung bildet die Darstellung des darunter liegenden Streifens. In der Mitte ein auf einem Hügel, dem vier Quellen, die Symbole der Paradieseströme, entspringen, ruhendes Lamm mit dem Nimbus, das Abbild Christi. Beiderseits nähern sich mit schwermüthigem Kopfhängen zwölf Kämmer, in vier

Gruppen von je drei nebeneinander schreitenden komponiert; aber diese Umgehung der monotonen Feierlichkeit, welche die Vorbilder charakterisirt, hat den größeren Fehler einer befremdlichen und wunderlichen Genrehaftigkeit zur Folge gehabt. Und dieser Eindruck wird noch erhöht durch die an und für sich gewiß berechtigte Auffassung der die Scene an beiden Enden abschließenden Städtebilder von Jerusalem und Betlehem, in alter Zeit zinnengekrönte byzantinische Burgen mit eisenbefestigten Thoren und farbenprächtigen Marmorpalästen, hier aber nach dem Prinzip moderner Landschaftsmalerei hingestreckte modern-orientalische Architekturkomplexe türksischer Privatbauten.

Die unterste durch drei hohe Rundbogenfenster gegliederte Abtheilung zeigt die stehenden Gestalten der vier großen Propheten, Christusrollen führend, auf denen prophetische Sprüche verzeichnet sind. Die hergebrachte seitige Dramatik dieser ekklastischen Männer ist in der Körperbewegung hier glücklich gemildert, nur die pomphafteste Gewandung ist noch eine Reminiscenz der früheren, von den römischen Künstlern aus dem vorigen Jahrhundert herübergenommenen Liebertreibungen.

Der Salon.

V.

M. Munkacsy hat seit einer Reihe von Jahren Glück auf den Ausstellungen. Auch heuer blieb ihm Fortuna hold; denn ein enthuhiastischer Engländer soll für seinen „Coq de village“ 60,000 Francs bezahlt haben. Es ist bekanntlich schwer, den materiellen Werth eines Bildes zu fixiren und ein Gemälde „billig“ oder „theuer“ zu finden, wie etwa ein Seidenkleid oder ein Geschmeide. Wenn man einmal über die Kosten der technischen Herstellung eines Bildes hinaus ist, giebt es keine anderen Grenzen als die persönliche Anschauung des Amateurs, den Grad von Genugthuung, den ihm das Werk einflößt — und die Mittel, die seinem Geschmade oder seiner Laune zur Verfügung stehen. Nehmen wir z. B. an, der britische Ersther des Munkacsy'schen Bildes hätte eine eigene Passion für richtig getroffene, frische von der Pustia weg aufgegriffene ungarische Volkstypen, so versteht man vollkommen, daß er der Realisirung seiner Wünsche ein großes Opfer brachte, während der eckklusive Bewunderer von Landschaften oder der Porträtliebhaber zwar nicht gleichgiltig an dem „Coq de village“ vorübergehen wird, aber ebenso wenig daran denken dürfte, das Bild mit Banknoten zu bedecken.

Der Coq, der Hahn des erwählten Gemäldes ist ein Zweiflüßler ohne Gefieder, seine Haut steckt statt im bunten Federschnud, in dem grobkörnigen Zwischrod eines Pustiajohnes. Dieser „Hahn“ ist der stärkste im ganzen Dorf, der Kaufbold, vor dem Alles den kürzeren

zieht, der „Sapermentstör“, dem alle Näbel nachlaufen. Ein durchziehender Jahrmarkt-Herkules rühmt sich nun in der Dorfchenke, wo die Honoratioren des Ortes versammelt sind, es mit Jedermann aufzunehmen. Der „Hahn“ bietet sich natürlich als Fechter an und fürwahr, er blüht so grimmig drein, er ballt so bodhaft die nervigen Fäuste, daß der arme Herkules in seinem zu breit gemordenen Tritt gar jämmerlich zu schlottern beginnt. Um die beiden Champions bilden die obligaten Typen einer ungarischen Wirthshausgesellschaft bunte Gruppen. Jede Physiognomie ist treffend, und man braucht nicht viel nachzudenken, um jedem der Herren seinen gesellschaftlichen Charakter auf die Stirne zu schreiben. Hier der Apoteker, dort der aus vollem Halse lachende Bindermeister, im Winkel dort um den Tisch zwei Pferdehelden, die dralle Hebe in kurzem Rod und Schürze, und voran die kleine barfüßige Magharin, die, ohne sich um den Zweikampf besonders zu kümmern, mit den auf dem Boden liegenden messingnenen Kugeln des Seiltänzers viel Amusement hat. Es ist eine echt ungarische Dorfszene, und man sieht auf den ersten Blick, daß die vorjährige Reise des Künstlers in seine Heimat ihm von Vortheil gewesen.

Wer gefunden Humor, geistreiche Einfälle, mit einem Worte gemalte Vaudevilles sucht, der wende sich an Herrn Simon Durand. Was für lustige Beobachtungen machen wir nicht vor seinem „Hochzeit auf dem Bürgermeisteramme“. Die ganze Hochzeitsgesellschaft harrt in dem Amtssaal der Mairie der Dinge, die da kommen sollen, welche aber nicht kommen. Der Maire, der bereits die klassische tricolore Schärpe um den Leib gewunden, wärmt sich philosophisch die Füße am Kachelofen. Der Polizeiergeant, ein alter Fuchs im vollen Wids, schießt gar grimmig nach der Thüre, als wollte er den renitenten Bräutigam mittelst der magnetischen Kraft seines Säbels hereinzaubern. Die Braut zupft unwillig an dem Bouquet, und die rosafarbene Toilette bringt das nehmuthige Gesicht noch greller zur Geltung. Die Kerne! Das Gefpenst des Sibenbleibens in der ersten Stunde steigt jeden Moment, wie sie auf den leeren Stuhl ueben ihr einen Blick wirft, vor ihren Augen auf. Hinter den Zwillingstöfchen der Brautleute sitzen mit den verdrießlichsten Gesichtern der „Papa Schwiegervater“, die Zengen und zwei Damen, die bereits mittheilvoll zu lichern beginnen. Nur ein blaubeckter, kurz gehoseter Patron, auf dessen jugendlichem Antlit zu lesen ist, daß er zu jenen zählt, welchen das Reich allein gehört, lämmelt auf seiner Bank dahingestreckt, gähnend. Seine Gleichgiltigkeit bildet den grellsten Kontrast zu dem geschwätigen Eifer zweier Mütter in der Haube, die nicht im Stränglingen ihre Schadenfreude verhehlen, daß einer vornehmen Dame so ein Malheur begegnen kann. Nun, hoffen wir, daß

den Bräutigam nur das regelrechte Eigen seiner Kravattenkrawatte oder das Eintreffen des Heiratskrades verspätet haben, und daß binnen einer Minute ein demonstratives Ab seinen Einzug begründen wird. Aber der Anblick der Gesellschaft in der Wartepause ist recht amüsan, und Durand's Finsel malt ihn so lustig ab, als hätte er fürwahr diese kleine Scene aus dem intimen Leben hinter einem Vorhang mit eigenen Augen bespauht. Lacht man aus offenem Herzen über den Scherz des „Mariage auf der Mairie“, so liegt in dem „Bout de conduit“ (Ein Stück Begleitung) ein Galgenhumor, der denjenigen gefallen wird, die nicht der Ansicht sind, daß die Stiefel und der dreieckige Hut des Gensdarmen komische Requisiten sind. Die Begleiteten sind ein Trupp „Landstreicher“, die von drei Gensdarmen zu Pferde geführt, mitten im Schnee waten. Der Verfasser trachtete offenbar, eine lächerliche Wirkung zu erzielen, und schredte vor keinem groben Mittel zurück. Deshalb muß hinter der Gruppe Landstreicher ein Bär einherschreiten, den ein Bergsteiger an dem Küssel an einer eisernen Kette befestigt führt, deshalb wird mit einem zerlumpten Bettler ein Herrchen im feinen Reiseanzug, ein elegantes Necessaire in der Hand, zusammengefloppelt. Man simt darüber nach, was dieser Junge verbrochen haben mag. Natürlicher sind die kleinen Mädchen und Knaben, die lustig und wohlgenüht umhertrippeln, als wären sie nicht Staatsgefangene.

Libert, der nervöse Karrikaturist, verlegt die Fabel „La cigale et la fourmi“ des guten Lafontaine auf das menschliche Gebiet. Ein wandernder Sänger, etwa im Kostüm eines mittelalterlichen Troubadour, ausgedorrt und abgemagert, dessen Rücken unter der Last seiner Gitarre schier zusammenbricht, trifft im Gehege ein festes Mönchlein mit obligatem Vollmondgesicht und Träger eines Schmerbäuchers, der dem Abt von St. Gallen Ehre gemacht hätte. Der fromme Diener der Kirche trägt auf seinem stämmigen Rücken, der unter dieser Last nicht einzuweichen droht, einen riesigen Korb mit Prachtexemplaren von Gesängeln. Oh, wie wohl thäte dem armen Dicht von Sänger das kleinste Täubchen aus diesem Korbe oder der geringste Silberling aus der gewiß runden Geldbörse des festen Winzers im Weinberge des Herrn. Dieser aber juckt die breiten Achseln, rümpft die geröthete Nase und verzicht das Gesicht so, daß deutlich aus demselben ein unchristliches „Ja, lieber Freund, da kann ich nicht helfen“, heraus spricht. Beide Personen dieser kleinen fable en peinture sind sprechend: der Egoismus in dem Pfaffen und an dem bettelnden Sänger die zur Demuth gezwungene Sorglosigkeit.

Man muß bedauern, daß von diesem leichten lustigen Genre, in dem die französischen Künstler mit ihrer gewöhnlichen Hand so leicht reüssiren, nicht viele Exemplare

anzuweisen sind. Wurde in den Ateliers eine Parole ausgegeben, welche das Heitere auf der Leinwand verpöbte und nur Ernstes gestattete? Das geringste Uebel dieser Selbstbewingung ist wohl, daß die Maler, die in ihrem Innern die Anlage zum Heiteren empfinden, ihre natürliche Begabung forciren und Groteskes erzeugen, so daß man bei vielen Bildern über den Verfasser lacht, statt über den Stoff, bei anderen aber rathlos stehen bleibt.

„La Proie“ ist ein Bild, dem zu Ehren schon mancher Strom Tinte geflossen ist. Man weiß nicht, ob man es mit einem Herrchen oder einem aus dem Leben gegriffenen Porträt zu thun hat. Diese „Beute“ ist ein junger zwanzigjähriger Lebemann, fast noch ein Kind, den eine schlantgewachsene Phryne im schwarzen Seidenkleid, den Arm mit goldenen Reifen bedeckt, in ihren Krallen hält. Die missa on seine ist recht geschickt, der Strahl der aufgehenden Morgensonne, welcher durch den Vorhang das Gemach beleuchtet, wo eben die Orgie ihr Ende erreicht hat, benimmt dem Auftritte die Banalität eines gewöhnlichen Trinkgelages nach der Schlacht. Aber der Charakter ist es, der dieser Scene aus dem Pariser Leben abgeht; man hat auf den dahinsiehenden Jüngling ein Somet geachtet; aber es gehört etwas guter Wille dazu, um ihm das Duzend Verse auf das nichtsagende Gesicht zu borgen. Aber allerdings der Frack ist so schön geschnitten, und die Blume im Knopfloche so föhlich nachgeahmt.

Die „couleuvre“ (die Ratter) des Herrn Beau lieu, ein nackt auf dem Bauche liegendes zusammengekauertes Geschöpf mit einem schwarzen Perrückenkopf, soll ebenfalls etwas spezifisch Pariserisches sein. Wir vermögen jedoch in diesem Bilde nur eine seltsame Verlegung der Perspektivgesetze zu entdecken. Die Arme und der Kopf scheinen gar nicht zu diesem Rumpfe zu gehören, man würde schwören, daß sie auf denselben geleimt sind. Der Effekt, auf welchen der Maler rechnete, als er die blendend weißen und durchsichtig rosafarbenen Tinten des Körpers mit hochrothen Teppichen und bunten Federn umgab, ist verfehlt. Außerdem beginnt dieses Schlagmittel wirklich ein wenig ranzig zu werden. Eine viel edlere Pariser Figur als diese angebliche Schlange finden wir in dem „Verlassen“, einer Episode aus der Leidensgeschichte der Liebe. Ein junges hübsches Mädchen, welches ein Treulosler im Stich gelassen hat, bringt sich auf die landesübliche Weise um: sie ersticht sich mit Kohlendampf; das Mittel ist in solchen Fällen für die Ariadne aus dem Pariser Boff so obligat, wie vor Jahren das Cyanfal in solchen Fällen in Wien. Die Selbstmörderin, im Hemde und bereits von dem Todeschauer ergriffen, schleppt sich mühsam nach einem am Fuße des Bettes gestellten Tische, worauf Schreibzeug und ein begonnenes Briefchen liegen.

Der Ausdruck der Physiognomie ist mit horrenthem Realismus getroffen.

„Eine Sensationsnachricht“ läßt Worms auf dem Dorfplatz eines spanischen Ortes von dem Tambour austrumpeln, und die Töne des Geffells rufen eine Menge Studentlöse herbei, die offenbar einer gewissenhaften Keisemappe entnommen sind. Wer jemals in Spanien gewesen ist, wird hier wohlbekannte Gestalten wiederfinden, wie derjenige, der einmal die Pugna bereist hat, sich in den Bildern des Herrn Muntlachy auskennt. Der klassische Berliner fehlt ebenso wenig wie der Maurenabwaulung mit dem Kupfergesichte, der pariamäßig im Winkel steht.

Ueberhaupt waren Reisezeichnungen aus den südlichen Ländern beliebte Stoffe. „Der Vorabend einer Hinrichtung in Rom“ und das „Hochzeitessen in Capri“ röhnen auf diesem Gebiete zu den besten Werken zählen. Namentlich das letztere mit seiner ungeschminkten Darstellung des Raccaronifanges aus der gemeinfamen Schüssel, wobei nur die Gabeln der Mutter Rau gebraucht finden, ist recht lustig. Die Fiasconi des Landweines sind so nett und so zierlich, daß man recht gerne sie ihres Inhaltes berauben möchte.

Schenl, ein geborener Holzsteiner, erzählt uns selbstverständlich mit dem Pinsel wieder ein kleines Malheur, das ihm auf einer Reise in der Auvergne passirte. Ein Sturmwind, wie er unerwartet in den Evennergebirgen selbst an den heitersten Tagen aufwirbelt, reißt den Schirm weg, der das improvisirte Atelier des naturzeichnenden Künstlers beschützen soll, und schleudert ihn mitten in eine arglos dahintrippelnde Schafherde. Die blösenden Thiere werden just so scheu, als wenn eine Bombe in ihre Mitte gefallen wäre, die Hunde bellen, und die Auvergner Hirten, die nur mit Mühe ihre Kopfbedeckung gegen den Wind schützen, fluchen. Der unglückliche Maler jagt mit Siebenmeilenstiefeln nach dem nächsten Dache und merkt nicht, daß hinter ihm die ganze Staffage zusammenbricht. In dieser kräftig wiedergegebenen Scene kann man ohne Mühe ein gutes Stück Landschafts- und Thiermalerei finden, dies Alles ohne Präention, wodurch der Werth noch erhöht wird.

Originell ist die ziemlich umfangreiche Komposition Schützenberger's aus Straßburg, „Die sieben Todsünden“ darstellend. Das ist weder eine biblische noch eine antike Allegorie. Der Tummelplatz der Sünden ist ein Maskenball, auf dem sich Geiz, Zorn, Luxus, Neid u. s. w. in verschiedenen Trachten begegnen. Schützenberger ist kein Kolorist von der Fortunyschen oder Regnault'schen Schule, er verwendet seine Farben mit hausväterlicher Discretion und treibt offenbar diese Betrachtung der „Ejette“ zu weit, während die Nachahmer der beiden erwähnten Meister weit über das Ziel hinausgeschossen.

Ein anderer Elsässer, Viz, ein bekannter Zeichner hiesiger illustrirter Blätter, hat mit Glüd eine kleine Gruppe seiner Landsleute wiedergegeben. Ein von der Jagd heimkehrender Pächter wird vom Regen überrascht und bittet zwei des Weges kommende Mägdelein in der fleischamen Tracht der Straßburger Gegend um ein Plätzchen unter ihrem Schirm. Die eine lacht dem Bittsteller boshaft in's Gesicht, die andere sieht verlegen zu Boden. Wäre es nicht etwa bloßer Zufall, der dem vergnügt und gemüthlich dreinblickenden Elsässer Pächter da grade mit den beiden Dirnen eine Begegnung menagirt hat! Seine trauliche Bitte wird ihm gewiß nicht abgeschlagen werden, und wer weiß, wohl bald lann Hochzeit im Dorfe sein. Solche frisch aus dem Volksleben gegriffene Scenen machen sich viel besser, als die meistens auf Befehl und ohne Ueberzeugungskraft nach der nümlichen Schablone gemalten trauertragenden Alface auf Vorraine, ein Stoff, der selbst für das hiesige Publikum seine Zugkraft verloren hat.

Paul d'Arrest.

Illustrationswerke.

Shakespeare's sämtliche Werke. Uebersetzt von A. W. Schlegel, Jr. Bodenstedt, N. Delius, D. Gildemeister, G. Herwegh, F. Pfyfe, F. Kurz und A. Wilbrandt. Mit 530 Illustrationen von Sir John Gilbert. Stuttgart, Eduard Hallberger. Vollständig in 48 Lieferungen von je ca. 6 Bogen.

Wir müssen uns von vornherein gegen die dem oben genannten Werke vielleicht entgegengetretene Auffassung verwahren, als ob der britische Illustrator gerade als Drite in besonders hohem Grade befähigt gewesen wäre, des britischen Dichters Werke bildlich aufzufassen und darzustellen, so daß dieser landemännischen Interpretation schon darum ein besonderer Vorzug vor anderen Werken gleicher Art zuerkennen wäre. Für das Verständniß einer Dichtung wird nur dann ein Angehöriger des Volkes, welchem sie entstammt, vorzugsweise befähigt sein, wenn die Dichtung sich nicht über den beschränkten Kreis nationaler Anschauungen erhebt. Je tiefer aber der Dichter die menschliche Natur als solche erfaßt und zur Darstellung bringt, um so mehr wird er gemeinsames Eigenthum des die Schranken der Nationalität überschreitenden, eine enge Zusammengehörigkeit bildenden Kreises poetisch empfindender und denkender Menschen. Und welchem Dichter käme gerade diese Eigenschaft, Gemeingut geworden zu sein, mehr zu als Shakespeare, und in welcher nichtenglischen Nation hätte er ein tieferes, bereitwilliger entgegenkommendes Verständniß gefunden, als gerade in der deutschen?

Andersseits aber werden gerade wiederum wir Deutsche einer künstlerischen Production nicht deshalb ein Vorurtheil entgegen bringen, weil sie als ausländische

mit inländischen von anerkanntem Werthe in die Schranken tritt. Kommt doch der bildende Kunst ebenso wie der Dichtung jene Eigenthümlichkeit zu, daß sie kosmopolitischen Charakter trägt, und ist doch ihre Sprache gerade nach dieser Richtung hin so viel leichter verständlich als die der Poesie im engeren Sinne. Und so begrüßen wir es als ein dankenswerthes Unternehmen, wenn der Hallberger'sche Verlag die in England geschätzten, in Deutschland aber nur in engeren Kreisen bekannten Shakespear-Illustrationen John Gilbert's nun auch dem großen Kreise der deutschen Gebildeten zugänglich zu machen sucht, und zwar in Verbindung mit einer schön ausgestatteten und gut redigirten Ausgabe der dichterischen Werke Shakespear's selbst.

Die Illustrationen, die uns hier vorzugsweise interessieren, sind zweierlei Art: die einen suchen die Phantasie des Lesers zu unterstützen, wenn er sich bemüht, die durch die Dichtung gegebenen Situationen sich vorzustellen. Da giebt John Gilbert in kräftigen Zügen den Charakter der dramatischen Situation mit besonderer Betonung der historischen Treue, so daß gerade bei den so mannichfachen Zeiten und Lebenskreisen, in welche Shakespear's Dramen führen, in der That diese Beihülfe dem Leser eine sehr willkommene sein kann. Die andere Art — und diese halten wir ihrem Wesen wie ihrer Ausführung nach für die viel bedeutendere — begnügt sich mit der Darstellung einzelner Persönlichkeiten, oft nur der Büste derselben, sucht aber den Charakter des Einzelnen möglichst prägnant zum Ausdruck zu bringen. Hier kann sich die eigentlich schöpferische Kraft des bildenden Künstlers betheiligen; hier kann er zeigen, wie tief er in das Wesentliche der Dichtung eingedrungen ist, und in welchem Grade er es vermag, dem vorbildenden redenden Künstler nachzubilden. Hier wird daher die Individualität des bildenden Künstlers im Gegensatz zu derjenigen anderer, nach gleichem Ziele ringender Künstler am schärfsten hervortreten und seine Auffassung als eine in der That selbständige sich ihren Platz neben anderen erringen können. So möchten wir aus den uns vorliegenden Lieferungen 1—3, welche König Lear, Heinrich VIII. und den Anfang von Antonius und Kleopatra enthalten, als sehr tüchtige Leistungen, neben welchen sich natürlich noch sehr wohl andere Darstellungen als durchaus berechtigte denken lassen, auf die Einzeldarstellungen der Brüder Edmund (S. 14) und Edgar (S. 44) hinweisen, ferner auf die des blumengeschmückten Lear (S. 50), der mit angstvoller Spannung den Spuren der Verurtheilten des kranken Vaters nachforschenden Corbelia (S. 54), sodann aber besonders auf die Darstellung des Königs mit dem in hoher Gunst stehenden Kardinal Wolsey (S. 81), daß nun tief gestärkt, in sehr verjüngten Kardinals (S. 104) und ebendesselben, nachdem er in seinem Un-

glück den Anlaß zur inneren Läuterung gefunden hat (S. 108).

Ob nun in der Einheit des Illustrators gerade ein besonderer Vorzug liegt, ist eine Frage, deren Beantwortung davon abhängt, ob der bildende Interpret dieselbe Vielseitigkeit der Anschauung und der schöpferischen Kraft besitzt wie der originale Dichter. An und für sich läßt es sich jedoch sehr gut denken, daß ebenso wie eine von mehreren ausgehende Uebersetzung in eine andere Sprache gerade dadurch dem großen Dichter gerecht wird, daß bei der Mannichfaltigkeit des Originals durch eine Vertheilung der jedesmal Geeignetesten seine ganze, sich gerade nach dieser Richtung hin bewegende Kraft eingesetzt kann, auch die Uebersetzung der redenden Kunst in die bildende durch mehrere Künstler erfolgen kann. Es kommt bei der Uebersetzung eines Dichters nicht sowohl darauf an, daß überall bei allen einzelnen Werken, deren jedes ein besonderes Ganzes für sich bildet, die gleiche Auffassung, der gleiche Ton sich bemerkbar mache, als vielmehr darauf, daß jedes einzelne Werk seiner Eigenthümlichkeit nach in der Uebersetzung die möglichst große Annäherung an seine Vorzüge und seinen besonderen Charakter erlange. Die Gesamtheit des begonnenen Werkes wird zeigen, wie weit man von einer Congenialität des Illustrators dem Dichter gegenüber wird reden dürfen. Sicherlich aber wird sich auch diese Shakespear-Ausgabe im deutschen Volk einen Platz erringen, den sie den uns vorliegenden Proben nach in der That beanspruchen darf, da sie in der gewählten Form wohl geeignet ist, das Verständniß des Dichters zu fördern und seinen Freunden einen erhöhten Genuß zu verschaffen. V. V.

- 1) Grimm's Kinder- und Hausmärchen in Bildern von Eduard Ille, Professor in München; in Holz geschnitten von B. Hecht. Berlin, Alex. Dunder.
- 2) Itallen. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Waldemar Kaben, mit Bildern von G. Bauernfeind u., Holzschnitte von Adolf Closs in Stuttgart. Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.
- 3) Faust von Goethe. Erster Theil. Mit Bildern und Zeichnungen von A. v. Kreling, Direktor der kgl. Kunstschule in Nürnberg. München und Berlin, Friedr. Brudmann's Verlag.

Wie viele Jahrtausende liegen zwischen der Zeit, in denen die alten Ägypter ihren aus Kalksclamm geschlagenen Bausteinen mittels Holzstempeln gewisse Zeichen ausdrückten, und den Tagen, in denen Thomas Bewick seine große Pflanzschule der modernen Holzschnidekunst gründete! Und welche Fortschritte hat diese Kunst hinwiederum seit der Gründung der ersten illustrierten Zei-

tung gemacht! Welche Phasen hat sie insbesondere bei uns in Deutschland durchlebt, seit Graf Raczyński 1836 seine „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ mit Holzschnitten auch deutscher Künstler ausstattete!

Steht der deutsche Holzschnitt dem englischen an technischer Freiheit bezüglich der Zeichnung, dem französischen an malerischem Effektreichtum und künstlerischer Gesamtwirkung nicht ebenbürtig zur Seite, so übertrifft er doch beide durch Gewissenhaftigkeit der Durchführung und Solidität der Technik.

Davon geben auch die oben genannten Illustrationswerke ein glänzendes Beispiel, indem sie einerseits den strengeren Ansprüchen an diesen Zweig der vielfältigsten Kunst genügen, andererseits aber deutsche Art, zu denken und zu empfinden, in durchaus charakteristischer Weise zur Anschauung bringen.

Edward IIIe hat aus dem Jungbrunnen deutscher Romantik, aus den in Darstellung und Fassung vollkommenen Ächten, an poetischem Werte unschätzbaren Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm geschöpft und führt uns in vier großen, figurenreichen Kompositionen Dornröschen, Rothkäppchen und Froschkönig und der eiserne Heinrich vor. Für alle drei hat IIIe mit richtigem Verständnis den architektonischen Rahmen gewählt, ohne dabei eintönig zu werden. Im Dornröschen treten uns die energischen Formen des romanischen Baustils entgegen, und ihnen entspricht das Gewand der beteiligten Personen in ungeheurer Weise. Im Froschkönig und eisernen Heinrich weist der architektonische Aufbau auf die Zeit hin, in der Ludwig der Bierzehnte von Frankreich das Vorbild aller Potentaten und Potentatinnen Europas war, und die hohen Toupées, nackten Busen und bauschigen Reifröcke, und die mächtigen Allongeperrücken, breitköpfigen Westen und Staatskleider und zierlichen Galanteriedegen der Herren passen gar prächtig zu den verschönerkeltten Balustraden und getropften Giebeln. Wenn, wie sich die Brüder Grimm ausdrücken, das Märchen überall zu Hause sein kann, so läßt sich auch dessen zeitliche Ungebundenheit nicht bestreiten, und darum dürfen wir mit dem Künstler, der ja selber ein Dichter ist, am wenigsten darüber rechten, wenn er in seiner anmutigen Komposition zum Rothkäppchen sich in Bezug auf die Verbindung von Velal und Kostüm einige Lizenzen erlaubte. Sehr glücklich muß jedenfalls der Oberant genannt werden, dem Wolfe in Haltung und Bewegung etwas Menschenähnliches zu geben. Es ist das allerdings schon im Märchen selber klar genug angedeutet, das den Hegerimur wie einen Menschen sprechen und handeln läßt; gleichwohl hat vor IIIe nur Kaulbach den gleichen Wurf in seinem Reimete Buchs beachtet. Und darum loben wir IIIe dafür, daß er seinen Wolf auf zwei Beinen wandeln und seine Vorderextremitäten wie Arme und Hände gebrauchen läßt.

Sieht hat die Blätter mit jener Meisterschaft geschnitten, die ihn gegenwärtig in seiner Sphäre fast ohne Rivalen erscheinen läßt; dagegen verdient der Verleger eine ernste Rüge dafür, daß er zu den Abdrücken ein so dünnes Papier nahm, daß die Benützung derselben außerordentlich erschwert wird. Bei dem ziemlich hohen Preise der Blätter wäre er wohl in der Lage gewesen, stärkeres Papier zu wählen.

Engelhorn's Prachtwerk „Italien“ ist nunmehr bis zur 17. Lieferung gebunden und hat die weitgehenden Hoffnungen, welche die Probelieferung erweckte, nicht nur vollkommen gerechtfertigt, sondern nach manchen Richtungen sogar übertroffen. Es giebt kein Land, dessen Schönheiten so viele Dichter und Künstler begeistert hätte als Italien, und es handelte sich für die Verlagshandlung vor Allem darum, denselben neue Seiten abzugewinnen. So wurden denn in Wort und Bild neue Wege eingeschlagen, wurde manches von der alten breiten Heerstraße und den Eisenbahnen weit abseits liegende Thal erschlossen, und das Boot mit dem zierlichen lateinischen Segel lief gar manches der Schaar gewöhnlicher Touristen unbemannte Nest an, an dessen Ankerplatz sonst nur Fischertälche liegen. Den großen Schöpfungen unssterlicher Meister haben die wackeren Künstler neue Schönheiten abgelauscht, aber sie haben es auch nicht verschmäht, dunkle Wägen aufzusuchen und sind auf die flachen Dächer bescheidener Bürgerhäuser hinaufgestiegen, auf denen emsige Hausfrauen ihr Feinzeug trocknen. Wort und Bild zeugt von frischer Unmittelbarkeit der Auffassung und Gestaltung, und wahrlich auch jeder der Mitarbeiter seine Eigenart, so wird doch die wohlthuende Harmonie des Ganzen nirgends gestört. Welchem der Schriftsteller, welchem der Künstler, die dem Werte ihre Kräfte gewidmet, die Krone gebühre, die Frage kann füglich offen bleiben, wo ihre Verantwortung nicht leicht möglich wäre, ohne gegen den einen oder anderen ungerecht zu sein. Freuen wir uns vielmehr des schönen Zusammenwirkens Aller!

Im „Faust“ der Brudmann'schen Verlagshandlung sehen wir die älteste und die jüngste reproduktive Technik zu einem Ganzen verbunden, Holzschnitte und Photographien wechseln mit einander, und es tritt dabei der Holzschnitt in dreifacher Verwendung entgegen: im geschlossenen Bilde, im künstlerisch ausgeschmückten Anfangsbuchstaben und in der Signette, während die Photographie die Vielfältigkeit der bekannten größeren Kompositionen Kreling's zum Goethe'schen Faust übernimmt. Wenn ich die durch den Holzschnitt vervielfältigten Zeichnungen Kreling's für den werthvolleren Theil des Werkes erkläre, so glaube ich nur die Ansicht sehr vieler auszusprechen. In ihnen bewegt sich die Phantasie des genial angelegten Künstlers mit jener

Freiheit, deren sie zum Schaffen bedarf, um ihrer Eigenart gerecht werden zu können, und namentlich in den Initialen und Bignetten hat der Künstler seinem innersten Wesen einen durchaus charakteristischen Ausdruck gegeben, zugleich aber auch gezeigt, welch' reichen Schatz künstlerischen Wissens er dem Studium der alten Miniaturen verbandt, das er mit gutem Rechte den Anforderungen der Neuzeit entsprechend verwertet.

Was die Ausführung der Holzschritte anlangt, so nehmen die W. Pech's entschieden die erste Stelle ein. An sie reihen sich die aus den typographischen Anstalten von Grend'amour, Traubauer und Balla hervorgehenden würdig an. Für die Photographien wurde ein rothbräunlicher Ton gewählt, der allerdings den Vorzug warmer Wirkung für sich hat, aber nicht bei allen Kompositionen am Platze erscheint. Meines Erachtens wäre der einfach schwarze Ton am vorteilhaftesten zur Verwendung gekommen, der einigermaßen an die Aquatinta-Manier erinnert.

C. A. R.—t.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Kaum hat das letzte große Bild von Andreas Achenbach die Schulte'sche Ausstellung verlassen, und schon erscheint dort ein neues Gemälde des Meisters von gleich großen Verhältnissen. Konnten wir bei aller Anerkennung der Einzelheiten jenem Motiv von Klantenberge nicht unsere volle Bewunderung zu Theil werden lassen, so dürfen wir mit um so aufrichtigerem Lobe von diesem „Motiv von Ofende“ sprechen, welches nach dem einstimmigen Urtheil der hiesigen Künstler zu dem Bedeutendsten gehört, was der unerwähnte Maler je geschaffen. Das Wasser mit den vielen Schiffen und den zahlreichen Figuren im Vordergrund zeigt eine wahrhaft vollendete Behandlung, und wenn der Zeit mit seinem Kirchthurm im Hintergrunde vielleicht allzu blau und kalt im Ton erscheint, so schadet dies keinesfalls der Gesamtwirkung, die durch eine leuchtend helle Luft wesentlich gehoben wird. Das treffliche Bild geht zur großen Ausstellung nach Brüssel und ist ganz dazu geeignet, den Ruhm der deutschen Kunst im Auslande immer mehr zu befestigen und zu verbreiten. Auch ein großes Gemälde von E. Jungheim, „Der Sofaauer“ zeichnete sich durch Kraft und Tiefe der Farbe bei geschickter Behandlung höchst ehrenvoll aus und würde noch allgemeineren Beifall gefunden haben, wenn nicht der Vordergrund mit seinen Steinen und Gebüschen etwas flau im Vergleich mit den übrigen Theilen der Landschaft erschienen wäre. Ein noch umfangreicheres Bild „Mittagsruhe am Gebirgssee“ von Steinicke verdient ebenfalls mit Anerkennung genannt zu werden. Ungeheim sonstigst ausgeführt und etwas glatt behandelt, gab es die sonlig helle Stimmung eines warmen Sommerlags mit vieler Wahrheit wieder. „Der Abend“ von Rudolf Jordan führte uns in der gewöhnlichen meisterhaften Zuschuldung ein altes holländisches Schiffspaar vor Augen, welches in seiner Hütte gemächlich zusammenitzt und durch die Strahlen der sinkenden Sonne, die durch die geöffnete Thüre dringen, wirkungslos beäugt wird. Der Lebensabend glücklicher Menschen erscheint hier in poetischer Verbindung mit dem Abend in der Natur, ohne daß die dadurch erzielte wohlthuende Stimmung irgendwo gesucht erschiene. Ein Porträt Karl Schnaase's von Frau Marie Wiegmann festsetzt jetzt um so mehr das Interesse, als das Andenken des berühmten Mannes durch seinen jüngst erfolgten Tod bei Allen, mit denen er hier während seines langjährigen Aufenthaltes in nähere oder fernere Berührung gekommen, in lebhafter Weise aufgeführt worden ist. Der gestuhte Kopf ist trefflich ausgeführt und sehr gut gemalt. Die Zeichnung ist weniger lebenswahr. — Bei Bismeyer und Kraus waren ebenfalls

in den letzten Wochen viele neue Gemälde aufgestellt. Julius Geetz brachte ein Motiv aus der Bretagne. Drei Landmädchen sind mit Ähren beschäftigt und lauschen dabei den Plaudereien eines Bauernbüchsen, die auf sie der verschidenartigsten Einbruch hervorbringen. Im hintern Theil der Stube sitzt die Mutter arglos am Kamin. Die Charakteristik der Köpfe ist sprechend und scharf, die Farbe gestättigt und kräftig und die Binnelführung breit und energisch. Auch der Studienkopf eines Sapogardenstaben von Geetz wies diese Vorzüge auf. Ein Bild von Max Bolthard zeichnete sich durch eine höchst wirkungsvolle Farbe und meisterhafte Durchführung ehrenvoll aus, obgleich der Inhalt ganz interesselos war. Ein niederländischer Rathsherr des 17. Jahrhunderts giebt dem Thürhölzlicher Befehle, ehe er das Sitzungszimmer verläßt. Dies schien uns der Gegenstand auszuwählen. Die beiden Figuren und das große Interieur waren gleich vortrefflich gemalt, und das Werk zeugte von großen Fortschritten. Ein Motiv aus der heiligen Grabesdränge von A. Seel gehörte zu dem Besten, was wir in langer Zeit hier gesehen, wie uns denn überhaupt die Architekturbilder Seel's stets mit aufrichtiger Bewunderung erfüllen. Unter den Landschaften befanden sich schöne Biber von Meyner, Krüger, Jacobsen und Döder, die in verschiedenartigen Richtungen und Motiven gleiches Lob beanspruchen konnten. Krüger versteht es, Thiere und Landschaft sich geschickt zu verbinden, so daß man kaum weiß, worin er Besseres leistet. Dabei besitz er eine große Produktivität, ohne dadurch in flüchtige Behandlung zu verfallen. Auch seine neuesten Schöpfungen wiesen die frühesten Vorzüge auf. Eine einfache Auenlandschaft mit Ähren von H. Burnier erregte durch die leuchtende Wirkung der Luft gerechtes Aufsehen. Große Naturwahrheit und feine Stimmung verliehen dem anspruchlosen Motiv einen seltenen Reiz. Ganz besonders verdient auch das Aquarell von Barthelmeß gerühmt zu werden, welches dieser Künstler nach dem sibiiden Bilde von Knaut „Die Geschwister“ angefertigt hat, um dasselbe als Stufenstück zu vervollständigen. Die Vorzüge des Originals hat er mit außerordentlicher Treue wiedergegeben und dabei eine so gewandte Ausführung an den Tag gelegt, daß wir nur wünschen können, den Stuch in gleicher Vorzüglichkeit gelingen zu sehen.

B. Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ist seit dem 1. Juli in der fädtigen Tonhalle zu Düsseldorf eröffnet. Wir haben uns in den vorhergehenden Jahren schon über dies überaus ungünstige Lokal tadelnd ausgesprochen und freuen uns daher um so mehr, daß uns bald durch die Erbauung einer Kunsthalle ein geeigneter Raum für die Ausstellung geschaffen wird. Einstweilen war kein so großer Saal zu finden, der die Tonhalle hätte ersetzen können, so daß man sich abermals mit derselben abfinden mußte. Die bedeutenderen Künstler stellen mit wenigen Ausnahmen nicht mehr aus, um ihre Werte nicht in diesem schlechten Lichte hängen zu sehen. Es ist deßhalb eine baldige Aenderung in jeder Beziehung dringend zu wünschen. Der Katalog weist diesmal 272 Nummern auf, wovon 255 Gemälde, 3 Aquarelle, 1 Glasgemälde, 6 plastische Werke, 3 Kupferstiche sind, dazu mehrere Zeichnungen von dem jüngst hier verstorbenen Bildhauer Ernst Müller, die auf's deutliche dessen bedeutendes Talent bekunden, welches leider nicht zur vollen Entfaltung gelangt ist. Das größte Bild der Ausstellung ist eine Scene aus der Schlacht von Gravelotte von J. E. Klein, die Einnahme der Position von St. Eubert durch die französische Division. Es ist nur schade, daß der künstlerische Werth dieses Gemäldes nicht mit seiner Größe in vollem Einklang steht. Die eigentliche Historienmalerei ist gar nicht vertreten. Religiöse Biber haben nur F. Sintel und Professor Risse ausgeführt, und Scenen aus Dichtungen stellen Roland Risse und S. Möller dar. Ersterer den Gott und die Bajadere, letzterer die Krönung Tasso's durch Leonore von Este. Die überwiegende Mehrzahl der Gemälde besteht aus Landschaften, unter denen sich viele befinden, die das aufrichtigste Lob verdienen. Auch Genrebilder sind zahlreich vorhanden, wie dies ja stets der Fall ist. Die meisten Sachen waren schon früher hier in den Permanenten Ausstellungen in besserem Lichte zu sehen, und da wir sie damals schon besprochen haben, können wir jetzt um so eher auf eine eingehendere Beschreibung ver-

sichten, als kein neuer Gesichtspunkt, keine neu auftommende Richtung oder Beeinflussung zu Tage tritt und überhaupt alles Vorhandene sich mit zu einer einigermaßen Aufsehen erregenden Höhe erhebt. Das Mittelgut waltet entschieden vor, und auch auf geradem Schledes sind wir mehrfach gestoßen. Die Etüde Aidenbrüdel und Rothfäppchen nach Hofsch von Friedrich Dinger, und die Hochzeit zu Kana von J. Koblischein sind zu rühmen. Ebenso die hübschen Parmar-Reliefs von J. Reich und H. Geißler, und die kleine Statuette der Psyche von Georg Neumann. Der Germania-schild von Gustav Broßmann in Dresden, der schon von Eröffnung der Ausstellung von Düsseldorf für Bürgern angefaßt und dem Kultusminister Dr. Hall bei seinem Aufenthalt in Düsseldorf zum Andenken geschenkt wurde, erregt großes Interesse. Derselbe besteht aus einem Mittelrelief mit verschiedenen Medaillons und einem darum laufenden Fries. Die Aufgabe des Künstlers war es, die Einigung Deutschlands und die Hauptmomente, welche dazu geführt haben, darzustellen, was ihm in anerkennenswerther Weise gelang. Die galvanoplastische Ausführung ist recht verdienstlich.

Vermischte Nachrichten.

* Ausgrabungen in Samothrace. Die Fortsetzung der auf Kosten der österreichischen Regierung unternommenen Ausgrabungen auf der Insel Samothrace ist von diesem Frühjahr auf den Herbst verschoben worden und soll nun im September zur Ausführung kommen. Außer den Prof. Conze und Häuser nimmt dies Mal auch Prof. Wendorf in Prag an der Expedition Theil. Die Korvette „Grundberg“ wurde den Reisenden von der österreichischen

Regierung zur Verfügung gestellt. Diesmal handelt es sich indessen nur um Aufnahme des Grundens, die Fundstücke selbst bleiben im Besitz der Türkei. — Prof. Conze legt soeben die letzte Hand an die über die erste Reise nach Samothrace von ihm und seinen Begleitern ausgearbeitete Publikation, deren baldigem Erscheinen wir demnach entgegensehen dürfen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 166.

Art news (Paris), von Ph. Burty. — La maison Leys, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Mittheilungen des österr. Museums. No. 118.

Die photographische Ausstellung im Museum. (Schluss.) — Das deutsche Gewerbebureau in Berlin.

L'Art. No. 28.

Aux artistes, von E. Vignon. — Le salon de 1875, XI., von P. Lerof. (Mit Abbild.) — Exhibition of the Royal Academy of arts, von Ch. Yriarte. (Fort.) — Exposition des oeuvres de Corot, von E. Dalliphard. (Fort. Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage.

Gazette des Beaux-arts. Juli.

Le salon de 1875, von A. de Mentaglion. (Fort. Mit Abbild.) — Une statue de Louis XV., de J.-B. Lemoyne, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Les sculptures de Tanagra au musée du Louvre, von O. Rayet. (Schluss. Mit Abbild.) — Les gravures contemporaines: J. Jacquemat, von L. Gonse. (Fort. Mit Abbild.) — Histoire du costume: salle du moyen âge à l'exposition de l'union centrale, von A. Darcel. (Schluss. Mit Abbild.) — Le dique de Biéreff, von A. Baskiewski. (Mit Abbild.)

The Fortnightly Review. Juli.

The history of a pavement, von Sidn. Colvin.

Inserate.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von A. Ortwein, Direktor der Gewerbebeschule in Graz, herausgegeben:

47.—50. Lieferung. (Neue Folge 3.—6. Lieferung.)

Inhalt: Nürnberg, herausg. von A. Ortwein 8. Heft.

Wien, herausg. von G. Heuser. 2. Heft.

Baden, herausg. von L. Gmelin. 1. u. 2. Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—46 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Meisterwerke

der

KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues.

Von Professor Dr. C. v. Lützw.

Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch.

6 Mk. 75 Pf., geb. mit Goldschm. 9 Mk.

So eben ist erschienen:

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.

Mit gegen 800 Illustrationen.

1.—11. Lieferung à 1 Mark.

(I. Band à 11 Mark)

Die Lieferungen 12—20 (II. Bd.) werden bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, Juli 1875.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers, E. A. Seemann. — Druck von Gundershond & Pries in Leipzig

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Sölkow
(Wien, Lhercisonmühle
25) ob. an die Verlagsb.
(Leipzig, Reipsche B.)
zu richten.

30. Juli



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gestaltete Beiträge
werden von jeder Buch-
und Kunsthändler ans-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark femel in Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagskatal.

Inhalt: Der Salon. VI. — Kunstliteratur: „Ausgenübte Kunstwerke aus dem Schätze der reichen Kapelle der königl. Residenz in München“; Rima-dij. „Peintures murales découvertes dans l'église paroissiale de St. Jacques à Utrecht.“ — Kunstausstellungen: — Die Restauratoren bei Demol zu Rombruta. — Ein neues Werk von Kapf. Schreier; Die Verberingungen zum Reichstagsort; Archäologische Gesellschaft in Berlin; Nürnberg'scher Stadtmuseum; Technischer Führer durch München. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Salon.

VI.

Gustave Doré, der berühmteste unserer Zeichner, gehört offenbar auch zu jenen unfläten und stets keun-
rubigten Naturen, die die Kunst studieren, um sich
selbst unglücklich zu machen; statt in der ihnen von
der Natur angewiesenen Sphäre ihre Thätigkeit zu ent-
falten, jagen sie auf anderen Gebieten, für welche sie
keine Anlage haben, dem Unerreichbaren nach. Nun,
wir wollen diesen Anstrengungen keineswegs jene Aner-
kennung versagen, die der Fleiß, wenn er sich auch ver-
irren sollte, jedesmal verdient; aber es wird uns auch
gestattet sein, bei aller Rücksicht auf das Talent des
Autors im Allgemeinen diesen Irrthum, die Aussichts-
losigkeit seiner erwähnten Anstrengungen zu konstataren.
Und das dürfen wir behaupten, daß Doré das Zeug
zu einem Darsteller biblischer Stoffe oder gewaltiger
übernatürlicher Kategorien ebenso wenig besitzt, wie ihm
unstreitig das Genie der stützenhaften Darstellung histo-
rischer Episoden und grotesker Figuren in hohem Maße
eigen ist. Schon voriges Jahr, beim Anblick jener seltsamen,
im blauen Zwielicht gemalten Gemälde „Christliche
Märtyrer im Circus“, hatte man Bedenken laut
werden lassen, ob Doré sich in solchen größeren Rah-
men wirklich zurecht finden werde. Der Künstler wollte
offenbar diese Bedenken entkräften und zeigen, daß er,
der sich seine Verüßlichkeit mit faulstidigen Bücher-
und Albumillustrationen erlärmpft hat, vor einer einige
Meier messenden Wandfresse nicht zurückschreckt. Sein
„Dante und Virgil in dem siebenten Cirkel“ entstand.
In diesem „siebenten Cirkel“ überliefert Satan die un-

glücklichen Gepingigten den Schlangen — aber was für
Schlangen? Riesige aufgeblähte Regenwürmer sind es,
mit silbernen Schuppen bedekt, schmutzig schimmernd,
lauter Thiere, die weder auf der Erde zu finden sind,
noch einer übernatürlichen Vision entsprechen: Thiere, die
keine Furcht einflößen, sondern einen unbewinglichen
Ekel, der bewirkt, daß man sich von diesem Bilde ab-
wendet, wie etwa wenn man Nachts beim Nachhause-
gehen an eine Ratte anstreift, die von einem Loch in's
andere huscht. Die Körper der Gepingigten sind ohne
jede anatomische Richtigkeit und Proportionalität. In
dieser Hinsicht hätte Doré Vieles von einem weniger
bekanntem Maler, St. Correny, zu erlernen, der von
seinem Bilde: „Le Mort“ den Ausdruck sowohl der ver-
schiedenen Abstufungen der Trauer auf den Gesichtern der
die Leiche Umstehenden, als auch den Ausdruck des eben
eingetretenen Todes auf dem Antlitz des Verbliebenen
vortrefflich aufstufte. Die stumme Verzweiflung der
Mutter oder der Frau (man unterscheidet nicht recht),
die ernste Miene des Priesters, die Rast mit Neugierde
vermischte und ein wenig erheuchelte Theilnahme der
Nachbarn sind ebenso viele Abstufungen ein und des
nämlichen Gesichtes, wo bei keiner Nuance ein Fing-
streich zu wenig oder zu viel gegeben wurde.

Die meisten der biblischen Geschichte entlehnten
Episoden erheben sich nicht über das Niveau einer an-
ständigen aurea mediocritas. Der bitterböse Cain
und seine Mordthat an dem süßen Abel haben, wenn
ich nicht irre, drei Maler angeregt, ohne die Bildhauer
zu rechnen. Auch das seltsame Mißgeschick der Thamar,
gegen die sich Ammon mit einer Ungalanterie benahm,
über die in den Büchern der Könige nähere Aufstärzungen

zu finden sind, begeistert eben jeden erfindungsreichen Kapin. Fügen wir jedoch hinzu, daß hier Ammon bereits verschwunden ist, und das Opfer seinem Bruder Absalon im Beisein zweier Musikrinnen ihr Leid klagt.

Auch fehlt es nicht an Christusbildern, aber keines kommt jenen Christus von Bournouff gleich, der vor einem Jahre so viel Aufsehen erregte und nun den neuen Affensaal schmückt.

Die Porträts bilden seit einer Reihe von Jahren eine der besuchtesten und am besten gepflegten Abtheilungen des Salon. Es greift hier eine merkwürdige Erscheinung Platz, die einige Beachtung verdient. Seitdem neue Erfindungen die Photographie allmählich auf die heutige hohe Stufe brachten, hatte sich der Porträtmaler ein leichtbegreiflicher Pessimismus bemächtigt. Sie dachten, daß ihre Rolle ausgespielt wäre, und daß alle Welt sie im Stiche lassen würde, um den Mitarbeitern der Sonne nachzulaufen. Anfänglich schien es auch wirklich so, und ein Decennium lang galt es für einen Anachronismus, seine werthe Gestalt durch Farbe und Pinsel reproduziren zu lassen. Ein gemaltes Porträt schien vielen ebenso Kococo, als wenn man zu einer Reise die Eisenbahn bei Seite gelassen hätte, um mit dem Stellwagen der guten alten Zeit nach dem Orte der Bestimmung hinzurumpeln. Zum Glück für die Porträtmaler trat bald eine Reaction ein. Man erinnerte sich bald wieder, daß neben der Photographie im Bildfache etwas Anderes geschaffen werde, daß neben der mathematischen Präcision der Apparate für die ideale Auffassung und Wiedergabe einer menschlichen Gestalt, eines Charakters Raum sei. So wurde denn nach einer kurzen Pause ein neuer Porträtkultus geschaffen, dessen erster Levite eine Priesterin war, Fräulein Jacquemart, deren Beispiel und Erfolg manche Männer anspornten. Nach und nach wurde die Porträtmalerei wieder Modefache. In den Kreisen der Bescheidenden betrachtete man die Photographie als das alltägliche Brod, welches Jedermann zugänglich, während das Oelporträt den Lederbissen darstellte, der nur auf vornehme Tafeln passe, dafür aber auch auf denselben obligatorisch ist. Ein gutes Stück persönlicher Eitelkeit kam der Mode zu Hilfe, die gemalte Schauspielerin, der reproduzirte Künstler, Schriftsteller oder Spießbürger wollte die werthen Züge nicht den etlichen 100,000 Besuchern des „Salon“ entgehen lassen. Folglich war es oft bei der Uebernahme eines Porträtauftrags entweder selbstverständlich oder kontraktlich ausbedungen, daß das Bild für den Salon reif hergestellt werden müsse. Ein neuer mächtiger Sporn, der es nach und nach bewirkte, daß dieses Fach eine Kunst ward, während es lange ein Meier gewesen.

Neuer zogen nicht die Abbildungen politischer Notabilitäten am meisten die Aufmerksamkeit an: die Bild-

nisse zweier Schauspielerinnen waren es, die sich des größten Erfolges erfreuten. Die eine ist Mme. Pasca, eine begabte Künstlerin des Gymnase-Theaters, die sich aber dreien im Norden so wohl fühlt, daß sie heute in Petersburg stabil ist und in Paris nur Gastrollen giebt. Mme. Pasca mag vielleicht keine Schönheit im faden und vulgären Sinne des Wortes sein; aber ihre Erscheinung impouirt, ihre Züge sind regelmäßig, die Haltung, was die Franzosen „le port“ nennen, ist edel, und die ganze Gestalt athmet Geschmack, Eleganz und künstlerisches Gefühl. Der Künstler, P. Bonnat, kleidete Mme. Pasca in ein helles seidenes Kleid und entblößte ihre üppige marmorne Schulter.

Das Klüftliche hütete sich wohl der Porträtist der Frä. Sarah Bernhardt von der „Comédie française“ zu thun. Diese angezeigte Künstlerin ist durch ihre Magerkeit in Paris populär geworden, während ihr Talent sie berühmt machte. Sie ist eine jener Gestalten, deren Fuß kaum den irdischen Boden zu berühren scheint, und für die man befürchten müßte, daß sie der leiseste Windhauch knien könnte, wie einen Strohhalm. Die schwächigen Glieder sind in ein eug antiegenes Seidenkleid gehüllt. Eine Garatur weiger Aeußeres bricht angenehmer Weise den finstern Ton, und auf dem Busen ruht eine prachtvolle Rose. Aber was für ein zierliches, niedliches, zärtliches Köpschen aus dieser Maria-Stuart-Krause hervorblüht! Solche Köpschen glaubt man nur auf Medaillons zu finden. Alles harmonisirt da so pünktlich, um den Gesamteindruck der Liebe und Grazie herzustellen: das rosige Mäandlein, durch welches kaum eine Kirse schlüpfen könnte, die leuchtenden Aenglein mit ihrem poetisch melancholischen, zu Boden niedergeschlagenen Blick, die Stirne, welche nie für Falten bestimmt zu sein scheint, auf der sich die krausen Vocken schnippisch herabschlängeln. Alles in dieser Figur athmet den höchsten Ausdruck sentimentaler Weiblichkeit, und Alles ist trefflich wiedergegeben. Man findet sie ganz wieder, die gräßliche Gestalt, wie man sie als Königin Maria von Spanien über die Bretter des Odeon oder als Fräulein von Belle Isle über jene des Théâtre français schweben sah. Ihr fatalistisch dreinblickender Partner, Herr Rouvet-Sully, der düstere Dreßes, dessen zwei Augen nie müde werden, Feuer zu speien, ist seiner Kollegin vom Théâtre français gegenüber abgebildet. Der Kopf hat etwas Gespensterhaftes, und die berühmten Augäpfel, welche den Vergnecten der Habitus der Balkonsperrische so viel Beschäftigung verursachen, bewegen sich in ihren Höhlen, als wären sie in einen Todtenopf eingefügt. Das moderne braune Gewand, in das die Büste des Schauspielers gekleidet ist, bringt erst recht den überirdischen Anflug der Gestalt zur Geltung.

Auch die Herren von der Feder zeigten diesmal

nicht mit der Offerte ihres werthen Antlitzes. In einem Winkel neben einer ungarischen Schafschere treffe ich die wohlbekannten Züge des Direktors des „Cible“, des Herrn Jourde. Das Porträt, das Werk eines jungen ungarischen Malers, ist vielleicht vom Standpunkte der Nützlichkeit das beste im ganzen Salon; eben deshalb sucht man vergebens irgend welchen Ausdruck. Es ist ein christliches Gesicht mit einem hübschen Perriquet, über welches man sich allerhand denken kann, welches aber nichts sagt. Zu einer erbärmlichen Frage wurde das Porträt des Herrn Claretie, des bekannten Verfassers historischer Romane, Theaterkritikers und auf diesem Gebiete allerdings weniger glücklichen Dramaturgen zugeteilt. Der Autor der „letzten Montagnards“ und der „Mucadins“ wurde von seinem Porträtmaler mit einer Wangengeschwulst bedacht, die man sonst nur einem tüchtigen Lustjag zu verdanken hat. Während die linke Wade so aufgeblasen dasteht, schielt das rechte Auge ganz bedenklich. Kurz, am ganzen Bilde ist nur die schwarzjammertene Fäde getroffen, die Herr Claretie wirklich in seinem Arbeitszimmer zu tragen pflegt.

Uebergehen wir die zahlreichen Anonymen, von denen einige recht muntere poses wählten, wie jener mit einem Ziegenbart besetzte Gentleman, der sich kommod auf eine Ottomane ausstreckt, die Schuhspitze mit einem kleinen Stoch kareziert und wie von einer Loge herab alle Vorübergehenden vornehm anstiert, oder wie jener röhlich angebauchte Weiskopf, der mit der Grimasse des echten Connaissieurs irgend einen unauffentischen Kaphael studiert. Da ist der „père Gormain“ aus Bougival in seiner blauen Blause und mit dem Spaten in der Hand doch viel natürlicher. Man sucht, wenn von Porträts die Rede ist, selbstverständlich nach dem Heroen des Tages, Herr Carolus Duran, dem Porträtisten der vornehmen Welt. Diesmal widmete jedoch Carolus seinen Pinsel der Familie und präsentiert dem Publikum ein dreijähriges Mädchen — sein eigenes — mit einem großmächtigen Munde. Das arme Kind ist gar schwerfällig angethan und verliert sich fast in einem so großen Bilde. Ein bißchen weniger Saunm und Federn auf dem Hute würden die Grazie der Kindheit nicht so verleugnen, wie es auf diesem Bilde in gerabeteu gewaltsamer Weise geschieht. Der Vater, welcher sein Erstgeborenes als eine kleine Frau vorstellen wollte, hat hier über den Geschmack des Malers offenbar gesiegt. Ist das heurige Porträt des Herrn Carolus Duran versehen, so wird er gewiß eine eskulante Revanche nehmen, indem er über's Jahr eine jener süßlichen Modedamen auf die Leinwand zaubert, die zur Verzeiwung der nur bürgerlichen Millionärsfrauen ihr Familienwappen im Bilde anbringen lassen wird.

Der Salon hat heuer nur ein einziges Doppelporträt aufzuweisen: das Ehepaar Katazzi. Der be-

rühmte Staatsmann und seine nicht minder berühmte Ehehälfte, welche ihre begeisterten Verehrer die „moderne Corinna“ nennen, werden „en pied“ repräsentirt. Der Gatte im einfachen schwarzen Anzug, auf dem die goldene Kette des Annunziaten-Ordens leuchtet, die Dame in einem schweren gelben Atlaskleid, den Marie Louise-Orden um die Hüfte gestülpten und reichen Diamantenschmuck im Haar und an den Ohren. Der Kopf des Ministers ist kein schöner zu nennen, aber ein geistreiches und gleichzeitig mildes Lächeln, welches um die Lippen spielt, erhellt die Physiognomie. Madame Katazzi ist hier so, wie ganz Paris sie in ihrer Anmuth und klassischen Schönheit bewundert. Vielleicht hat der Künstler die nervöse Bewegung der Augenwimpern zu stark accentuirt. Das Bild ist die Arbeit eines italienischen Malers und ein Geschenk der Stadt Alexandrien.

Schließlich darf auch zu den Porträts die „Merveilleuse“ des Herrn Goupil gerechnet werden. Manche Modistin und Schneiderin wird mit aufrichtiger Bewunderung und nicht ohne Reid vor dem Bilde stehen bleiben, welches eine so hübsch, so reichlich und doch so korrekt geleidete Frau vorstellt. Was für eine rade Rechnung ließe sich nicht über dieses Kleid und über diesen Federhut ausstellen!

Paul d'Abres.

Kunsthliteratur.

Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle der königlichen Residenz in München.
 Von H. A. Zettler, Inhaber der k. bayr. Hofglasmalerei-Anstalt, L.ENZLER, Stiftsdekan und Custos der reichen Kapelle, und Dr. J. Stodbauer, Prof. an der k. Kunstgewerbeschule in München.
 Imp.-Folio. 1874.

Die Ausdrücke „veröffentlichen“ oder „herausgeben“ dürften bei wenig Werken so richtig angewendet sein, wie bei dem in Rede stehenden, da dasselbe nicht nur im gewöhnlichen Sinne Original-Kunstprodukte durch Bild und Wort dem Publikum zur Anschauung bringt, sondern aus einem seit Jahren verschlossenen Schatze des königlich bayerischen Familien-Besizes, der nur wenigen Personen höherer Kreise ausnahmsweise zugänglich war, Kunstgebilde von großem archäologischen, historischen und pekuniären Werthe aus der Verborgenheit an das Tageslicht schafft und die gebildete Welt zum Mitgenusse derselben einladet. Dafür allein gebührt den Herausgebern, StiftsdekanENZLER und Prof. Stodbauer allgemeine Anerkennung, die durch die Art und Weise dieser Veröffentlichung noch gesteigert wird. Um den artistischen Anforderungen zu genügen und eine würdige Publikation zu bewerkstelligen, wurden die Originale in natürlicher Größe photographirt, und diese photographischen Aufnahmen dem Original entsprechend

kolort; dann ward, um die getreue Wiedergabe in Form und Farbe zu kontrollieren, jedes Blatt dem I. Oberst Hofmeisterstabe vorgelegt, nach dessen sorgfältiger Prüfung die Blätter erst zur Veröffentlichung kommen. Der Zettler hat seinerseits weder Kosten noch Mühe gescheut, künstlerisch gelungene Reproduktionen zu liefern, die in splendidem Farbendrucke von Bräukner und Co. in München das Original in jeder Hinsicht vergegenwärtigen und für die stilistische Beurtheilung der betreffenden Kunstwerke vorzüglich geeignet sind. Dieses Prachtwerk wird nicht verfehlen, der opferwilligen Verlagsabhandlung in der Kunfliteratur einen ehrenvollen Platz und der artistischen Firma auch in weiteren Kreisen einen geachteten Namen zu sichern.

Das Ganze ist auf vierzig Blätter kolorirter Tafeln berechnet, die hauptsächlich Goldschmiede-Arbeiten des späteren Mittelalters vorführen. Jedem Blatt geht ein erklärender Text von Prof. Dr. Stedebauer zur Seite. Gerade im Zusammenhange mit Studien über die hier zu beschreibenden Kunstdenkmale hat dieser Autor das urkundliche Material über die Kunstbestrebungen des bayerischen Hofes im 16. Jahrhundert sorgfältig durchforscht und in einer eigenen Schrift bearbeitet, so daß er dem Leser die zuverlässigsten Mittheilungen und Erklärungen der Objekte zu liefern im Stande ist. Die vier bis jetzt erschienenen Lieferungen enthalten Gegenstände aus verschiedenen Gebieten der Kunst und Technik. Die erste Lieferung brachte ein Altärchen aus der Zeit Wilhelm's V., ein Glasgemälde des 16. Jahrhunderts, drei Reliquiarien und ein Eisenbeinrelief von Ch. Angermair. Letzteres reißt sich somit an die bereits durch Dr. A. Kuhn in J. Meyer's Künstlerlexikon II. Bd., S. 52 gegebene Aufzählung und Charakteristik der Werke dieses Meisters von Weithelm, über welchen erst der genannte Aufsatz auf Grund archivalischer Forschungen sichere Nachricht gegeben hat. Schon diese erste Lieferung repräsentirt die ganze Sammlung, da in ihr Goldschmiede-Arbeiten mit Werken der Glasmalerei und Eisenbeschneiderei veranschaulicht sind. Die zweite Lieferung enthält eine große Kufftafel (Pax) mit zwei Gemälden nach Hans van Achen, eine prachtvolle Goldstickerei und die schöne, mit weißem Wachs auf Schieferstein modellierte Relieffgruppe der Abnahme des Heilandens vom Kreuze, welche nach der eigenhändigen Aufschreibung des Herzogs Maximilian vom Jahre 1623 als Original-Komposition Michael Angelo's bezeichnet ist. In der dritten Lieferung ist das Altärchen aus der Zeit Wilhelm's V. reproduziert, das sich würdig dem früheren der ersten Lieferung anreicht. Dann folgen ein Glasgemälde derselben Zeit und ein Tischchen mit Boulé-Arbeit. Das in demselben Hefte abgebildete Reliquarium gehört zu den werthvollen Inventarstücken dieses Schatzes aus der Zeit Kaiser Heinrich's II., welche für

die frühmittelalterliche Kunst und Archäologie von der größten Bedeutung sind. Die darauf angebrachte lateinische Inschrift enthält den Namen des Kaisers Heinrich und die Bestimmung des Geräthes. Die derselben Kunstepoche angehörige goldgefaßte Krystallphale, die durch eine als Knauf dienende Krystallkugel zu einem Ketze gestaltet ward, hat um ihres hohen Interesses wegen schon Direktor von Hefner-Altene in seinem bekannten Werke: „Geräthschaften des Mittelalters“ musterförmig publizirt. Das Kreuz der Gisela, der Schwester Kaiser Heinrich's II. und Königin von Ungarn, ist ebenfalls mit Inschriften versehen und schließt sich an die zwei genannten Kunstgebilde byzantinischer Arbeit an, während das merkwürdige goldene Altärchen Kaiser Arnulph's, sowie das sogenannte Goldblech mit Kapfel-Email noch dem 10. Jahrhundert entstammen, worüber ausführlicher nach dem Erscheinen dieser Denkmale zu berichten sein wird.

Ebenso verhält es sich mit dem emailirten Altärchen der Maria Stuart, welches von einem Kötner Künstler herrührt und in sitzgetreuer Nachbildung vorliegt.

Aus Allem ist ersichtlich, daß dieses Prachtwerk dem historischen, archäologischen und künstlerischen Interesse reiche Nahrung bietet und nicht nur den Freunden der Renaissancekunst und der höheren Kunsttechnik späterer Zeit, sondern auch denen der mittelalterlichen Kunstproduktion unschätzbare Denkmale darbietet. — Mit der eben ausgegebenen vierten Lieferung, die in vier Blättern den Albertinischen Kasten veranschaulicht, ist auch ein Theil der auf vier Bogen berechneten Einleitung erschienen, die den Leser mit dem Zeitalter, seinen Kunstbedürfnissen und dem Vermögen des bayerischen Hofes bekannt macht, diesem Zeitbestreben auch in Bayern fördernde Hand zu bieten. Das Werk giebt, wie kein anderes, von dem Kunstsinne und der beharrlichen Pflege der Kunst durch die bayerischen Fürsten Zeugnis.

Meyer.

Peintures murales découvertes dans l'église paroissiale de S. Jacques à Utrecht, déclarées par Theod. H. F. van Riemdijk sous les auspices de la Société „Het Provinciaal Utrechtsch genootschap van Kunsten en Wetenschappen.“ 1874. Folio.

Dieses Werk nur auf engere Kreise berechnete Werk gehört zu denjenigen Publikationen kunstarchäologischen Inhaltes, deren Herausgabe leider allenthalben bei Buch- und Kunsthändlern auf Schwierigkeiten zu stoßen scheint, so daß dieselbe gewöhnlich nur auf Kosten des Verfassers oder unter den Aufsicht eines wissenschaftlichen Vereines ermöglicht wird. Gleichwohl beruht gerade auf diesen Arbeiten der Fortschritt in der Denkmäler-

Kunde und Statistik, sowie zuletzt in der Kunstgeschichte; denn ohne neues Material kann sich auch letztere nicht vervollkommen. Hier werden in colorierten Abbildungen die Uebersicht von Wandgemälden der S. Jakobspfarfkirche zu Utrecht nach einer sorgfältigen Geschichte der genannten Kirche vorgeführt und in ihrem Hauptinhalte erklärt. Letzterer ergibt sich gerade aus den Daten der älteren Kirche, die in die jetzige förmlich eingebaut erscheint und gegen Ende des 12. Jahrhunderts gegründet ist. Eine Grundrißzeichnung macht den Sachverhalt anschaulich. An den äußeren Wänden des ehemaligen, in die nachherige S. Jakobskirche mit hineingebauten Thurmes haben sich die älteren Wandmalereien gefunden. Die einen gehören zu Szenen aus dem Leben und Martyrium des heil. Viktor, der laut der „Bavaria sacra“ hier ebendort einen Altar hatte. Die Gestalt des Heiligen im Kestüm des 15. Jahrhunderts aus einem heraldisch gemusterten Teppichgrunde ist noch erhalten. Andere beziehen sich auf die Eremiten S. Anton, Pachomius und Paulus, die hier mit Wilhelm dem Großen in Zusammenhang gebracht erscheinen, indem dieser aus Konstantinopel die Reliquien des heil. Anton kommen und von seinem Sohne Jocelin (Jocuelin) diesen Auftrag ausführen ließ. Taf. 5 zeigt den Kopf Wilhelm's in ansehnlicher Größe. Endlich deutet der noch lesbare Name „Marie“ in Verbindung mit erhaltenen Figuren auf die Maria von Aegypten, deren Körper laut Acta Sanctorum am 9. April erhoben und in derselben Kirche durch Verehrung beachtet war. Die auf diesen Bildern erkennbare, hie und da die Szenen begleitende Architektur ist die gotische des Uebergangsstiles, da die Fenster noch romanischen Charakter zeigen. Die in der Höhe sichtbaren vier Engel tragen die Passionswerkzeuge, wobei ein Epitaph die Jahreszahl 1516 beigeschrieben ist, ein mit der Darstellung und mit dem Stil dieses Gemäldes harmonisierendes Datum. Gründliche Forschung, wissenschaftliche Genauigkeit und deutliche Erklärung der schwierigen Darstellungen zeichnen diese Abhandlung aus, die recht bald Nachfolge finden möge.

Wesmer.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Renaissance-Aufnahmen. Mit Unterstützung der preussischen Regierung gehen jedoch drei besonders befähigte Schüler des deutschen Gemäldemuseums in Berlin unter der Leitung des als Fachlehrer an diesem Institute wirkenden Malers Moritz Meurer auf ein halbes Jahr nach Oberitalien, um in Venedig, der Certosa bei Pavia, Mailand, Mantua u. a. S. die mustergetreuesten Werke der klassischen Dekorationsmalerei der Renaissance nach Farbe, Maßstab und Behandlungsmethode möglichst getreu zu kopieren. Die Resultate dieser Expedition sollen einerseits dem Gewerbe-Museum, andererseits der kgl. Akademie zufallen, auch ist darauf Bedacht genommen, die Aufnahmen später zu veröffentlichen, und zwar in der Weise, daß entweder Meurer von seinem Vorkahle, dieselben bis zum Jahre 1880 auf eigene Hand publicieren zu können, Gebrauch macht, oder daß die Herausgabe von Seiten der Regierung, aber gemäß dem Uebereinkommen unter des Künstlers Leitung, geschieht.

Kunsthistorisches.

Die Restauration des Domes zu Raumburg, seit langer Zeit von allen Kunstfreunden energisch befürwortet und in den letzten Jahren endlich eingeleitet, ist gegenwärtig bereits in ein Stadium getreten, welches ein Urtheil über den vor-aussichtlichen Erfolg des Unternehmens gestattet. Die Arbeiten erstrecken sich fastgänzlich zunächst lediglich auf das Innere des Domes und sind ordnungsmäßig einander Art. Am Wenigsten zu anderen Restaurationen handelt es sich in Raumburg, weder um schwierige forstliche Aufgaben — denn der Bauzustand der Kirche ist ansehnlich — noch um die Lösung wichtiger kunstwissenschaftlicher Probleme; es handelt sich vielmehr nur um die Einräumung, der störenden Einbauten und Zuthaten der Hoftzeit und um die Wiederherstellung der in Folge dieser Einbauten beschädigten, aber überall noch leicht zu ergänzenden Details des mittelalterlichen Baues. Erst bei der Dekoration und bei Einrichtung des Raumes für die Zwecke der gottesdienstlichen Benutzung treten künstlerische Fragen von hoher Bedeutung auf, und in noch höherem Maße würde dieses der Fall sein, wenn man sich — wie bringend zu wünschen wäre — dazu entschließen sollte, die reichen Mittel des Domstiftes später noch zum Ausbau des Kreuzes zu verwenden. Nach Befestigung aller eingebauten Emporen und Giebelte, sowie des soppien Altars und der Kanzel (letztere Werke obse denonbers kunstschriftlichen Werth, die vor-aussichtlich wohl noch in einer untergeordneten Kirche Wieder-erwebung finden werden), ist man zunächst an die Herstellung des Schiffes gegangen, die namentlich bis auf die Dekoration vollendet ist. Trotz der nur ungleichen Dimensionen des Baues, dessen Mittelstück namentlich eine auffällig geringe Breite hat, ist der Einbruch dieses Bauteils — bekanntlich einer gegen 1240 geweihten, gewölbten Pfeilerbasilika des Uebergangsstils — ein überraschend günstiger und mächtiger. Augler, der den klassischen Adel des Details gebührend anerkennt, sagt vom dem Schiffe Folgendes: „Die Bedingungen eines großartigen baulichen Systems liegen vor; aber in der Gesamtwirkung, in der allgemeinen räumlichen Entwicklung wird der freiere Sinn orkamt. Die Verhältnisse der Schiffsfarben sind schwer, die Bögen breit und stumpf, die Oberwände des Mittelstifts lastend. Die Bögen, sowohl die der Arkaden als die Luecargate des Gewölbes, emangeln (einigermassen im Ueberspizium mit der Pfeilerabliederung) einer bewegteren Profilierung, die weiten Kreuzgewölbe einer Belebung durch Diagonalgurte.“ Schwerlich würde er dieses Urtheil beim Anblicke des Domes in seiner gegenwärtigen Theilung noch aufrecht erhalten; denn ungleich ist es zu verkennen, daß die Schmerz der Verhältnisse und die Einfachheit der Gliederung nicht das Ergebniß eines untreuen handwerkmäßigen Sinnes ist, sondern auf der beabsichtigten Zurückhaltung eines Künstlers beruht, der für architektonische Gesamtverhältnisse sicher eine nicht minder seine Empfindung gehabt hat, als für in den Details sich geltend macht. Anscheinend ist die ganze Komposition auf eine reiche Ausstattung des Baues durch Malerei angelegt und in der Thal fordern wenige Bauten in Deutschland dertzu zu einer solchen heraus, wie der Dom zu Raumburg in seinem Schiffe. Noch auffälliger als früher ist übrigens die Nebenlidkeit des Systems mit dem der westlichen Theile vom Hamburger Dom, mit welchem der Thüringische Bau außerdem die Anlage zweier Chöre und das von Raon entlehnte Motiv der Westthürme gemeinsam hat; ein innerer Zusammenhang beider Werke ist als in hohem Grade wahrscheinlich anzunehmen. Gegenwärtig ist die Hauptthätigkeit der Restauration auf die Wiederherstellung des berühmten altgotischen Beschlores und des westlichen Seitens gerichtet, die im unmittelbaren Anschlusse an den Bau des Schiffes nach 1249 entstanden sind und zu den reichlichsten Anlagen ihrer Zeit gehören. Die Fortsetzung von Einzelheiten ist hier doch größer, als man nach der Fülle des noch Uebriggebliebenen und Unverdorbenen früher vermuten konnte, und es wird einer tüchtigen künstlerischen Kraft und der geschicktesten Arbeiter bedürfen, wenn die Ergänzungen gegenüber den allen (in ihrer Hierlichkeit nur durch die Verwendung des erst nachträglich erfindenden sogenannten Muttersteins ermöglichten) Skulpturdetails nicht gar zu auffällig abstechen sollen. Ein Gesamtentwurf, der

neue Gesichtspunkte ergäbe, ist im Westthore noch nicht zu gewinnen, zumal bei diesem Baustücke die Ausbuchtung durch die (gegenwärtig provisorisch im Ostthor aufgestellten) Chorstühle, die Glasgemälde etc. außerordentlich in's Gewicht fällt. Man beachtighet, die Negativ der neu zu erbauenden Orgel getrennt in den beiden, unmittelbar hinter dem Letztern folgenden Nischen des Westthores anzubringen, während das Spielwerk auf dem Letztern seinen Platz erhalten soll. Der schöne romanische Letzter, der die östliche Porta triumphans schließt, und der dem Ansatze des 14. Jahrhunderts angehörige Chor sind noch unberührt. Bis zur Vollendung des Werkes, ohne Rücksicht auf künstlerische Ausbuchtung durch Malerei, dürften noch zwei Jahre vergehen. Die Restauration, deren bisherige Ergebnisse man nur mit Anerkennung und Freude betrachten kann, wird unter der obren Leitung des Konserators der Kunstschmaler in Preußen, Hrn. Geh. Reg. Rath von E. u. s. w. d. Hrn. Baupinspector Werner in Naumburg ausgeführt. Auch falls ist es, daß bei derselben kein jüngerer Architekt beschäftigt ist; denn, wenn bei der verhältnismäßigen Einsicht der bisherigen Arbeiten eine künstlerische Spezialansicht auch wohl zu entbehren war und in der That ohne Nachtheil entbehrlich worden ist, so möchte doch zu berücksichtigen sein, daß eine derartige Ausbuchtung gleichzeitig stets als ein Gelegenheit zur Ausbildung jüngerer Kräfte zu betrachten ist, die man nicht vernachlässigen sollte. Was die Beaufsichtigung der laufenden Arbeiten einem Architekten an Zeit und Kraft übrig ließe, könnte sicherlich nicht nur zur sorgfältigsten Vorbereitung der weiteren Projekte, sondern auch zu einer gründlichen sachgemäßen Aufnahme des Bauwerks sehr nützlich verwendet werden. So verdienstlich die von Putzich veranstaltete Publikation des Naumburger Thoms aus ist, so kann sie als eine, den strengen architektonischen Anforderungen unserer Zeit entsprechende Aufnahme doch nicht betrachtet werden. Wir erinnern in dieser Beziehung lebhaft an ein sehr verwandtes Beispiel, das sich aus einem Vergleiche der Moller'schen Publikation des Domes zu Limburg an der Lahn mit der neuen, von Hubert Stier ausgeführten im Jahre 1874 d. Hdr. f. Bspfl. publizirten Aufnahme ergibt. (Deutsche Bauztg.)

Vermischte Nachrichten.

B. Ein neues Werk von Kaspar Schuren. In den bedeutendsten und phantasierichsten Künstlern der Düsseldorf'schen Schule gehört unstreitig der Professor Kaspar Schuren. So wenig die Aufstellungen aus von ihm bringen, so unermüßlich schafft der fleißige Meister in seiner stillen Werkstatt, und die vielen interessanten Schöpfungen, die er hier jahraus jahrein vollendet, geben meist sofort an die zahlreichsten Besteller ab, ohne vorher ausgestellt oder weitem Kreise bekannt zu werden. Der Auf dieser Arbeiten ist fraglos so groß, daß Schuren kaum alle Aufträge bewältigen kann, die ihm aus den verschiedensten Gegenden zufließen. Es handelt sich dabei lediglich um jene eigenthümlichen Aquarellbilder, die Figuren, Landschaft und Ornamentik in glücklicher Weise verbinden und die gegenwärtig so leicht kein anderer Künstler in gleicher Vollständigkeit ausführen dürfte. Der Delmaler ist er dadurch gänzlich entfremdet worden, was insofern zu beklagen ist, als er auch hierin Treffliches geleistet hat, wie die schönen Landschaften im Museum zu Leipzig u. a. beweisen. Rüstlich ist nun wieder ein prächtiges Werk von Schuren zur Vollendung gelangt, welches ihm von verschiedenen Damen und Vereinen der Stadt Koblenz bestellt war, die dasselbe dem König und der Königin von Preußen zum Geschenk machen. Am 17. März d. J. waren es nämlich fünfundsiebzig Jahre, daß der damalige Prinz von Preußen mit Familie seinen Aufenthalt am Rhein nahm, und was namentlich seine Gemahlin in diesem Zeitraum für Koblenz Gutes und Heilsendes geschafften, sollte durch ein Zeichen dankbarer Anerkennung erwiesen werden. Schuren war der Auftrag nicht sehr genau ertheilt worden, um das Werk bis zum März vollenden zu können. Es wurde deshalb erst jetzt bei der Anwesenheit des Kaisers in Ems feierlich überreicht. In sieben großen Aquarellen giebt der Meister einen Rückblick auf die bedeutendsten Ereignisse, denen das Ganze gewidmet ist. Das erste Blatt trägt als Motto die Worte Schiller's: „Das Alte

hüret, es ändert sich die Zeit und neues Leben blüht aus den Ruinen“ und schildert als Hauptbild den Einzug des Kurfürsten Clemens Wenzelsohn von Trier in das von ihm ererbte Schloß zu Koblenz am 20. November 1785. Von wogendem Volk umgeben sehen wir den Kirchenfürsten im rothen, reich vergoldeten Staatswagen in den Schloßhof einfahren, wo sein Regiment mit Musik und wehenden Fahnen ihn empfängt. Kom Allen Ehrenbreitstein drängen die Kanonensoldaten grüßend herüber. Das vorjige Schloß macht hier in der künstlerisch gehaltenen Wiedergabe bei größter Vortheilhaftigkeit einen weit günstigeren Eindruck als in der Natur, und die kleinen Figuren sind von bewundernswürdiger Charakteristik. Im oberen Theil des Bildes erscheint der doppelköpfige Reichsadler, umgeben von den Gehalten des Rheins und der Mosel und den Wappen von Trier und Koblenz. Ein rother Fries trägt das Fürstlichenwappen und die Embleme von Staat, Kirche, Handel, Kunst und Wissenschaft. Das Architekturtonische und Nützliche ist dem Charakter der Zeit entsprechend im alten Barockstil gehalten. Der untere Theil bringt den Uebergang zur Gegenwart. In düstern Farbentönen erscheint Apollo auf seinem Sonnenwagen (nach der bekannten Komposition von Guido Reni), Gemien und Eisen, ihre Königin an der Spitze, umschweben ihm in sechlichem Reigen und verfinden den Anfang einer neuen Zeit. Dies ist gewissermaßen der Prolog zu den folgenden Blättern, die nun unmittelbar auf das hohe Fürstpaar Bezug haben. Zunächst ist dessen Ankunft in Koblenz dargestellt, die am 17. März 1850 gegen sechs Uhr Abend erfolgte. Am goldenen Strahl der untergehenden Sonne sehen wir die malerische Ansicht von Koblenz und dem gegenüberliegenden Ehrenbreitstein, auf welchem Salustius' Grab abgezeichnet werden. Das Dampfboot „Eisabeth“ ist eben angekommen, und auf der Landungsbrücke finden wir den Empfang des Kaisers und der Prinzessin von Preußen durch die Civil- und Militärbehörden dargestellt, während auf einem daneben liegenden Kahn ein Wäldler begräbende Weisen spielt. An beiden Seiten schließen wehende Fahnen und Banner das Bild ab, welches durch die effektiv behandelte Luft überaus wirkungsvoll erscheint. Das dritte Blatt ist der von der Königin Augusta begründeten „Ableinlage“ gewidmet. Aus leichter Höhe giebt die Muse den heitern Gruß „Salve“, von Geißblatt umrandt und von singenden Vögeln umschwärmt. Karatiden stehen am Eingang der Anlage und halten die Jahreszahl 1850—1875 und den Amentranz mit der Debatation: „Das dankbare Koblenz“. Im klaren Morgenbust liegen die Berge des Rheins und im sommerlichen Grün verliert sich der Weg, der an der Trinfkhalde vorüberführt. Tamen und Kinder, Arme und Weide, müde Wanderer und ein altes Mütterchen ruhen sich auf den Bänken aus, und darunter stehen die Worte der Kaiserin: „Hier ist jeder zum Genuss berechtigt, der Allen gebührt.“ An den Seiten hind einzelne Punkte der Anlage, von Reben und mildem Wein umrandt, zur Anschauung gebracht. Ebenso die Rebalionsporträts des Kaisers und der Kaiserin mit entsprechenden Inschriften. Das vierte Blatt zeigt im Gegenlatz zu diesem lebenden Landschaftsbild einen errienen, weisevollen Charakter, den schon das Motto „Mehr Weis als Freud“ anbeutet. Eine alte Frauengestalt, die Wohlthätigkeit darstellend, bietet den dankbaren Gruß und zeigt auf die Inschrift des Schilbes „Caritas“. In ihren Ähren spriehen Mien und Hofen und list eine Mäherfrau, welche ein frisches Kind behen lehrt, daß ihm kein Schwengel segnend zur Seite bleibe. Daneben sehen wir eine Sterbende von barmherzigen Schweltern den letzten Trost empfangen; der Todesengel ruht ihr zur Seite und zeigt zum Lohn für ihr Dulden auf den Himmel. Weinende Engelsgesolge tragen das rothe Kreuz, umgeben von Disteln und Pajowasblumen, und fliegende Gemien schweben trauernd über den Schlachtfeldern. In den Ecken hind die Hospitaller „Commissarische Züer“ und Kempterhof abgebildet, und in der arabischen Naumburg erscheinen, kaum bemerkbar, sinnige Darstellungen vom Helden der Baumbergkalt. Ein heiteres Kinderfest auf Fort Konstantin bildet den Schluß. Das fünfte Aquarell zeigt sich in silbvollem feierlicher Haltung dem vorigen ebenbürtig. Es trägt die Inschrift „Auch Weis kommt Freud“ In der Mitte sieht als Hauptantritt eines Glaubens die heilige Barbara mit dem Kette (nach einem Bilde von Hans Holbein vortrefflich wiedergegeben). Links erscheint die Liebe mit

den Worten „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Ein Engel bringt ein Kindlein und ein vermahntes Mädchen in des Klosters „zum armen Kinde Jesu“, und rechts, wo die Hoffnung mit den Worten „Auf Deine Wege leit' mich allezeit“ dargestellt ist, leben wir letzteres noch erzoget und geliebet mit Stab und Wandel dem Leben zuerpflichtet entgegenzueilen, von einem Schutzengel sorgsam geleitet. Neben der b. Barbara stehen die Figuren des Seelendes und der Jungfrau Maria und aus Passionsobstumen lächeln heilvolle Engelköpfe. Den untern Theil des Bildes füllen Darstellungen des Klosterlebens. Eine Nonne läutet das Glocklein, aus dem friedlichen Garten ragt das Kirchlein empor (ein hübsches Kruzifix aus dem Kloster Marienbild bei Baden), und aus dem Springbrunnen quillt gleich einem Sündenborn das Wasser in ein Weihwasserbecken mit der Aufschrift „Gelobt sei Jesus Christus!“ Passende Briefe aus Schiller's „Braut von Messina“ schließen das Ganze ab. Das letzte Blatt trägt nun wieder ein durchaus anderes Gepräge. Waren die beiden vorhergehenden den Wohlthätigkeitsbestrebungen der Kaiserin gewidmet, so gelangt hier ein Bild heiter Lebensgenusses zur Aufschauung. Die Aufschrift „Gartenfest am 3. August 1771“ gemäht an eine Lustbarkeit, die bei den Theilnehmigen angenehme Erinnerungen aufwischen wird. Wir sehen aus einer Erhöhung die Kaiserin mit ihren Gästen sitzen und den tanzenden Paaren im Vordergrunde zusehen, während Kaiser Wilhelm deren Reiben durchschreitet und an die Umstehenden freundliche Worte richtet. Die Abendsonne zerlegt die Bäume des Schlossgartens, in welchem das Fest stattfindet. An den Seiten bieten weinranke Wälder Sündenentgen auf die heitere und die erste Seite des Lebens. Links stehen unter dem Medallionporträt der Großherzogin von Baden die Worte „Edeln ist der Friede“ und rechts unter dem Bildnis des Kronprinzen „Aber der Krieg hat auch seine Ehre!“ Ersteres ist von idyllischen, letzteres von kriegerischen Emblemen sinnig umgeben. Das letzte Blatt giebt nun gleichsam einen Gesamtüberblick auf die Ereignisse des abgelaufenen Vierjahrhunderts. Eben breitet der Adler seine Schwingen löhend aus über die Data der bedeutungsvollsten Tage der kaiserlichen Familie, sondern sie auf stolzen Zug haben, wie die silberne Hochzeit des jetzigen Kaisers, dessen fünfzigjähriges Dienstjubiläum, die Heirathen des Kronprinzen und der Großherzogin von Baden u. s. w. Das Hauptbild zeigt in wunderbarer malerischer Wirkung eine Ansicht des Koblenzer Schlosses von der Gartenseite im hellen Mondschein und mit glänzend erleuchteten Fenstern. Tiefe Lektüre so wie die flatternde Staubwolke soll an die Geburtsjahre des frühen Königen von Preußen erinnern, die hier so häufig gefeiert wurden. Darunter sehen wir eine Darstellung des Abschiedes des Königs von seiner Gemahlin am Tage vor der französischen Kriegserklärung 1792, der in den Rheinanlagen stattfand. Die linke Seite des inhaltreichen Blattes ist dem Frieden, die rechte dem Kriege gewidmet. Erfrischend bringt Erinnerungen an die Weltausstellungen von Paris und Wien, den Besuch des Sultans in Koblenz 1867 und die Einweihung der dortigen Rheinbrücke. Darunter steht ein Herold in den Preussischen Farben, der die Königskrone in Königsberg verständig. Passende Attribute zeigen das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie. Rechts verknüpft ein Herold in den deutschen Farben die Kaiserproklamation in Versailles. Germania bietet hübsigend die Kaiserkrone, und die Kaiserorgel in Köln läßt die Worte erklingen: „Des Kaisers Ehre preiß ich!“ Die Stiftung des eisernen und des roten Kreuzes sind ebenfalls angehängt. Im äußern Rande bieten Ems und Baden die Ehre der Gesundheit, und in den Ecken prangen die Wappen von Berlin, Weimar, Karlsruhe und Koblenz, derjenigen Städte, an die sich für die Kaiserin die werthvollsten Erinnerungen knüpfen. Der Schutzgeist der Hohenzollern zwischen den Pfaffen der verbundenen deutschen Kläche und den Tröphden des besiegten Frankreichs bildet den Schluß dieses Aquarells, welches in seiner reichen Mannigfaltigkeit noch so viel des Sinnigen und Edöhen enthält, daß wir es unmöglich aus nur annähernd beschreiben können. Wir konnten überhaupt hier nur flüchtige Andeutungen machen, da es zu schwer hält, von einem so geistvoll durchdachtem, poetisch aufgefaßtem und überaus sorgfältig durchgeführten Wert in Worten eine ausreichende Schilderung zu geben. Jedes der sieben Blätter

ist so schön komponirt und in entsprechender Farbentimmung gehalten, daß wir keines besonders hervorzuheben wüßten.

J. P. R. Die Vorbereitungen zum Michelangelo-Fest. Die wüßigen dem Florentiner Comité für das Michelangelo-Fest und dem Municipium der Stadt obliegenden Differenzen haben eine genaue Feststellung des Programms der Feierlichkeiten noch nicht möglich gemacht. Doch gilt es für gewiß, daß die dreihundertjährige Geburtsfeier des Künstlers in den Tagen vom 10. zum 15. September statthaben soll, in welcher Zeit auch die italienischen Archidelen ihre Landesversammlung in Florenz halten. Sollte hierbei der Aufwand in Illuminationen u. s. w. hinter den gehegten Erwartungen zurückbleiben, so wird doch keinesfalls der Rang der daran Beteiligten und die Bedeutung des Festes selbst herabzudrücken können. Man wird vielmehr sagen müssen, daß die Vorbereitungen, welche seitens des Comité's getroffen sind, dem Feste nicht allein einen des Namens Michelangelo würdigen Charakter verleihen werden, sondern dasselbe auch zu einem für die Kenntniß des Künstlers epochemachenden Ereigniß ihrer Dauer auf einen Monat hergedehnte Ausstellung künftlicher Sculpturwerke Michelangelo's verbunden werden. Der Wunsch und die Pöcht in Rom werden dazu in Gypsabgüssen zugeführt werden. Die französische Regierung hat dasselbe bezüglich der entgangenen Plänen im Voraus versprochen. Die belgische Regierung hat sich dem Comité in gleicher Weise verantwortlich erklärt. Der neuentdeckte San Giovanni in Pisa, über den vor kurzem berichtet wurde, wird in Original zur Aufstellung kommen. Die von der Piazza della Signoria entfernte, zur Zeit verfallene Kaffeehaus des David, über welche gegenwärtig ein der Akademie anschließender Hallenbau aufgeführt wird, soll gleichfalls bloßgestellt werden. Als Mannigfaltigkeit für die Michelangeloausstellung sind neben den Eäden der Akademie die Zimmer des Hauses Buonarroti, jetzt in stilvollem Anstrich begriffen, bestimmt. Vor letzteren, dessen malerischer Zaubergrund freilich unterbleiben wird, soll nur eine Bronzebüste des Künstlers zur Aufstellung kommen. Von eminenter Bedeutung für die literarische Wissenschaft werden ebenfalls die literarischen Publikationen sein, deren gemeinsames Erscheinen in den Tagen des Festes bestimmt zu erwarten ist. Ueber den Inhalt derselben wurde Ihnen bereits früher von Florenz berichtet.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 6. Juli legte Herr Curtius von Meviusen vor: Euer bed., Wollast auf der Piazza della Vittoria in Palermo (Abhandlungen der Schrift. Geschicht. der Wissenschaft); Ossario di De quelques mors de cheval italiennes; Bericht, Ou the phenicia inscription known as the Meletensis Quinta; Schlie, Zwei populäre Vorträge; Giornale degli scavi di Pompei No. 24; Bursian Jahresbericht I, Heft 8; King, On the Loric Tribus of Virgil; Gardner, Mauritania. — Herr Dr. Siegfried sprach über die Topographie und Bedeutung der Stadt Aela enae, der späteren Ajyamen Kibotos, in Thrazien, im Anknüpfung an eine von ihm aufgenommene Terrainskizze. Es ergab sich dabei eine durchgehende Uebereinstimmung der alten Nachrichten mit dem heutigen Lokal der Stadt, trotz der häufigen Erdbeben, welchen die ganze Gegend ausgelegt ist. Die drei Flüsse, Macaber, Marinos und Ergao, welche bei Aepomea entspringen, konnten sicher bestimmt werden, ebenso die Ausdehnung, welche die Stadt zu verschiedenen Zeiten hatte. A. ist als Knotenpunkt in dem Straßenetze Kleinasiens für die reitende Topographie von großer Wichtigkeit. Es war im Alterthum ein Hauptplatz und Marktplatz für Kleinasien, von dessen Bedeutung die heutigen Reste freilich keine Vorstellung mehr geben. Herr Fränkel besprach unter Vortrage eines Schmelzabdruckes eine kleine runde Bronzemarke, welche bereits von Frotsch und Beulé publizirt und jetzt mit der Münzsammlung des ersten in unser Museum gelangt ist. Sie zeigt auf der einen Seite vier in die Diagonale gestellte Eulen, zwischen zwei sich gegenüberstehenden Paaren derselben Delphinder und am Rande die Umschrift $\theta\epsilon\sigma\omega\lambda\iota\sigma\tau\epsilon\omega\sigma$, auf der andern Seite steht nur ein ϵ . Die Buchstabenformen weisen in das 4. Jahrh. vor Chr. An eine Legitimationsmarke zu denken hindert die Kleinheit, besonders im Vergleich zu den erhaltenen Legitimationen der kaiserlichen

Richter; dagegen wird sich das Denkmal als eines der Poese erklären lassen, mittelst welcher die Theosophen am Morgen jedes Tages die Sectionen der Gesammten, welche an dem Tage zu fungiren hatten, auslosten. Solcher Sectionen waren bekanntlich zehn, die mit den Buchstaben A bis K bezeichnet wurden. — Herr von Wilamowitz sprach über Pausanias' Beschreibung von Athen und behauptete, daß derselbe nicht aus Antopise berichte, sondern ältere Verlegungen ausgeschriben habe; er nenne ein Denkmal auf der Akropolis, das jünger sei als das 2. vordrillliche Jahrhundert. Die Ungewissheit und Ungenauigkeit des Pausanias suchte der Vortragende an einzelnen Beispielen von der Akropolis nachzuweisen, wobei er mehrfach auf lebhaften Widerspruch stieß. — Herr Hübner legte das seit 1870 im Erscheinen begriffene und soeben vollendete Bruchstück der archaischen Gesellschaft in Newcastle-upon-Tyne vor: *Lapidarium septentrionale*, or a description of the monuments of roman rule in the north of England (London, Edinburgh, 1876, XVI und 492 S. Fol.), welches alle römischen Denkmäler in den vier nördlichsten Grafschaften Englands, Durham, Westmoreland, Cumberland und Northumberland, Inskriptionen, Stulpturen, Werke in Erz, in vortrefflichen Abbildungen (zahlreiche Holzschnitte und ein Duzend Kupferstiche) nebst mehreren vorzüglichsten Arten) zusammenfaßt. Der erläuternde Text ist das Werk des Dr. Bruce, der durch seine zuerst 1851 in bescheidenem Touristenformat, zuletzt 1867 in stattlichem Quarto erschienene musterhafte Beschreibung des Hadrianswalles im nördlichen England (zwischen Newcastle und Carlisle) den Anstoß zu den mit fürstlicher Förderung nachgehender drei Herzogen von Northumberland, von reichen und einflussigen Privatn, wie Herrn John Claxton und der oben genannten Gesellschaft geförderten Nachforschungen und Ausgrabungen gegeben hat, auf denen das neue Werk wesentlich beruht. Es bildet dasselbe eine werthvolle Ergänzung zu dem 1873 erschienenen, von dem Vortragenden bearbeiteten siebenten Band des *Corpus inscriptionum Latinarum*, welcher ganz Britannien umfaßt, und sollte unseren rheinischen Antiquaren ein Vorbild sein,

in gleicher Weise die zahlreichen römischen Denkmäler der Rheinlande, ehe es zu spät wird, zu sammeln und zu veröffentlichen.

□ **Nürnberg Stadtmauern.** Auf Veranlassung eines (in Nr. 38 dieser Blätter mitgetheilten) Vorschlags der städtischen Bau-Kommission hat das Kollegium der Gemeinde-Bevollmächtigten in seiner Sitzung vom 6. Juli die Einlegung der ganzen Stadtmauer, zuerst noch mit Ausnahme der kurzen Strecke vom Spittler-Thor bis zur Kaiserstraße und der (demnächst folgenden) vier großen runden Thortürme beschloffen. Der Magistrat hat in seiner Sitzung vom 9. Juli diesem Beschlusse zugestimmt.

* **Technischer Führer durch München.** Als Zeitschrift für die im Jahre 1876 in München stattfindende Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine ist die Herausgabe eines „Ausführlichen technischen Führers durch München“ ins Auge gefaßt, welcher, unter Beifügung historischer Notizen, Planstücken und Beschreibungen aller bemerkenswerthen Münchener Bauwerke und Baualanagen nach den besten Quellen bringen soll. Redakteur der Zeitschrift ist Prof. Dr. Franz Bräuer. Eine Fülle werthvoller Materialien und Ausarbeitungen steht aus dem einschlägigen amtlichen Archiven zu Gebote, so daß eine Publikation von bleibendem Werthe zu erwarten ist.

Zeitschriften.

The Academy. No. 167.

Art in Paris, von Ph. Barry. — The Royal Academy exhibited, von W. M. Rossetti. (Schluss.) — British archaeologists in Rome, von C. J. Hemans. — Art sales.

Journal des Beaux-arts. No. 13.

La vie urbaine de M. Alfred Nicolas par Justin ***., von F. Lohse.

L'Art. No. 29.

Le dessin de B. Blake, von J. C. Carr. (Forts.) — Le salon de 1875, XII., von P. Lerol. (Mit Abbild.) — Hippolyte Boulenger, von Ch. Tardieu. — Mit Abbild. — 1 Kunstbeilage.

Inserate.

Verlag von **F. A. Grubhaus** in Kriptsch.

Sobden erschiehen:

Die Elemente der Kunstthätigkeit

erläutert von

Herrhard Gruber,

Rechtlich zum Professor der Baukunst.

Mit 18 Figuren in Holzschnitt. 8. Geh. 6 Mark.

Der Verfasser, seit langen Jahren akademischer Lehrer und durch seine kunsttechnischen Schriften, besonders durch das mit Unterstützung des österreichischen Unterrichtsministeriums herausgegebene Werk: *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen* den Fachgenossen vortheilhaft bekannt, bietet mit diesem Bude zunächst Lehrern wie Schülern einen Leitfaden, in dem die Gesetze des Sehens, der Farben und der Formenbildung auf leichtfäßliche Weise dargestellt sind. Doch wird das aus freien Vorträgen entstandene Werk auch allen Freunden der bildenden Kunst Nutzen und anregende Unterhaltung gewähren.

J. A. Stargardt, Jägerstr. 53 in

Berlin, offerirt:

Zeitschrift für bildende Kunst.

I.—IX. Bd. incl. 225 Rth. bar.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

POPULÄRE

AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb.

10 Mark 50 Pf.

Am 7. August verreise ich am 14 Tage. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig.

Sobden erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DEUTSCHE RENAISSANCE

herausgegeben
von **A. Ortwein.**

47. Lieferung. (Neue Folge Lfg. 3.)

Abth. I. Nürnberg, autogr. von A.

Ortwein u. D. Röhm. 8. Heft.

à 2 Mark 40 Pf.

Inhalt: Blatt 71—74, Petermann'sches Haus.

Bl. 75 u. 76, Tafelwerk aus dem Baron

Birbach'schen Hause, Bl. 77, Schöpfbrunnen

aus dem Johanniskirchhofe, Bl. 78, Rechen

im Hause des Majors Frey, von Bohlen,

Bl. 79, Ofenmodell, Bl. 80, Epitaphium

im Johanniskirchhofe.

48. Liefg. (N. F. Lfg. 4.) Abth. XXII.

Köln, autogr. von G. Heuser. 2. Heft.

à 2 Mark, 40 Pf.

Inhalt: Blatt 1—8, Rathhaushalle. (Bl. 1. Pro-

spectivische Ansicht, Bl. 2, Ansicht und

Grundriß, Bl. 3, Portone, Bl. 4, Portone,

Fontaine, Bl. 5, Querschnitt, Bl. 6 u. 7,

Oberer Stockwerk, Bl. 8, Details von Dach)

Bl. 9 u. 10, Spanischer Bau.

49. u. 50. Liefg. (N. F. Lfg. 5 u. 6.) Abth.

XXIII. Baden. 2. Heft. (Schluss.)

à 2 Mk. 40 Pf.

Inhalt: Blatt 1—4, Ansicht u. Details von

Hauptportal, Bl. 5, Treppenthor mit

Details, Bl. 9, Kapellenthür, Bl. 10,

Kapelleneingang und Details, Bl. 11—20,

Büchertor mit Details.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Beiträge

hinaus Dr. G. v. Eshom
(Wien, Lbrechtanngasse
25) an die Verlagsh.
(Leipzig, Rongstr. 3),
zu richten.

6. August



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gepaltene Zeitspale
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erbalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (soweit im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstellen).

Inhalt: Zur Michelangelofeier. — Die Schweizerische Kunstausstellung von 1875. — Kugler, handbook of painting. — Der Landschaftsmaler J. B. Dornbaum. — Die Verarbeitung des Erzalls der Berliner Akademie. — Veranstaltung für literarische Kunst; Aus Berlin; Schluß des künstlerischen Organbunds. — Berichte vom Kunstmarkt. — Zur britischen Malerei. (Eingeliefert.) — Zeitschriften. — Inserate.

Zur Michelangelofeier.

Das freie Deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. veröffentlicht hiebei folgenden Aufruf:

An die deutschen Künstler und Kunstfreunde!

Vom 10. bis 15. September d. J. feiert Italien ein großes Fest der Erinnerung an Michelangelo Buonarroti, seit dessen Geburt (6. März 1475) nunmehr das vierte Jahrhundert verlossen ist. Wir beehren uns, die Künstler und Kunstfreunde aller deutschen Lande hierdurch verehrungsvoll einzuladen, sich an diesem Feste in geeigneter Weise zu betheiligen.

Der Werth von großen Jubelfesten zu Ehren der hohen Vorbilder der Menschheit liegt ohne Zweifel hauptsächlich darin, daß durch dieselben veranlaßt Viele die Augen öffnen und zum ersten Male zum Bewußtsein der Bedeutung des Gefeierten gelangen. Je mehr dieses Bewußtsein in weiten Kreisen noch mangelt, um so wichtiger ist es, daß die Gelegenheit benutz werde, um solches zu wecken, damit in Verehrung des Gefeierten die Gemüther sich hinwenden auf das Feld seiner Vergabung und seiner Leistungen und zur Erkenntniß der unvergänglichen Früchte des Wahren, des Guten, des Schönen gelangen, welche den Erdenjöhnen auf diesem Felde erwachsen. So wirken derartige Feste erhebend auf den Bildungsstand ganzer Völker.

Die Hochbegnadeten des Geistes gehören zwar im Leben zunächst ihrem eigenen Volke an: aber der Segen ihres Wirkens ergießt sich früher oder später über die gesammte Menschheit. Zur Einigung aller Völker in edelster Menschlichkeit sind ihre gefeierten Namen die

begeisternde Vorang, ihre Erinnerungsfeste die heiligsten Verfühnungstage!

Dem deutschen Volke vor Allem ist die neidlose Empfänglichkeit verliehen, die Werke der Lichtbringer anderer Völker bewundernd anzuerkennen, aufzunehmen und zur Veredlung der gesammten Menschheit zu verwerten. Auch Michelangelo Buonarroti lebte nicht für Italien allein, sondern zugleich für unser Volk, für alle Völker. So ist es gerecht, ist es würdig, daß wir vorangehen, an dem großen Feste Italiens auch uns zu betheiligen.

Im Einverständnis mit hochangesehenen Meistern der Kunstwissenschaft erlauben wir uns, alle vaterländischen Künstler und Kunstfreunde einzuladen, soweit die deutsche Zunge klingt — vorab aber das künstlerische und kunstgelehrte Deutschland, vertreten in seinen Akademien, Kunstgenossenschaften, Kunst- und Bildungsvereinen — in ihren Wirkungsbereichen, je nach Ortsverhältnissen und Kräften um die Mitte des September d. J. öffentliche Festlichkeiten zum Andenken Michelangelo's zu veranstalten, welche dessen Bedeutung für die Kunst in weitesten Kreisen zum Bewußtsein bringen.

Aber wir bitten weiter um die Betheiligung der genannten Körperschaften und Vereine an einer gemeinsamen, im Namen aller Deutschen dem Gefeierten in Florenz, dem Hauptstorte Italiens, zu widmenden Huldigung.

Eine Auerbndung würdiger Vertreter deutscher Kunst und Kunstwissenschaft möge in jener Hauptstadt die Festgenossen Italiens begrüßen und des deutschen Volkes Verehrung und Dank darbringen. Wir schlagen vor, dieser Huldigung einen dauernden Ausdruck zu geben

durch das Weihegeschenk eines silbernen Eichenlaubkranzes, zu welchem jede sich beteiligende Körperschaft einen Zweig, eine Gruppe von Blättern oder ein einzelnes Blatt, auch etwa mancher Einzelne nach Belieben ein einzelnes Blatt, mit darauf eingegrabener Widmung (Namensinschrift) beitrage. Der Entwurf zu einem solchen Kranze (nicht als Hauptschmuck, sondern als umgürtender und herabhangender Schmuck des Gestells einer Vase gedacht) ist von einem ausgezeichneten hiesigen Meister gefertigt — wir werden jeder Anfrage, auf Wunsch, in Steindruck vervielfältigte Zeichnungen zu den erbetenen Einzelstücken (nebst Kostenvoranschlag) überreichen, auch auf Verlangen die Anfertigung hieselbst gern vermitteln, sowie auch die Zusammensetzung aller Blätter und Zweige zu einem Ganzen dahier bewerkstelligt werden wird. Wir ersuchen um alobdaltige gefällige Anmeldung der beabsichtigten Beteiligung und um möglichst beschleunigte Anfertigung der einzelnen Spenden.

Jede sich beteiligende Körperschaft bitten wir gleichzeitig um Einfindung geeigneter Namen, um aus denselben einen Vorschlagszettel für die Abordnung zum Feste nach Florenz aufstellen und, zum Zwecke schließlicher Wahl nach Stimmenmehrheit, noch rechtzeitig vorlegen zu können. Natürlich empfiehlt es sich, nur solche Männer in Vorschlag zu bringen, deren Bereitwilligkeit mit Sicherheit anzunehmen ist.

Hochachtungsvoll die

Verwaltung des Freien Deutschen Hochstiftes
G. v. Otto Volger Dr. gen. Sendenberg Georg Kistmann
b. 3. Obmann. b. 3. Verwaltungsschreiber.

Indem wir der Erwartung Ausdruck geben, daß die von dem Hochstift ergriffene Initiative in Deutschland freudige Aufnahme finden werde, sind wir in der Lage, hier gleich auf eine zweite Festgabe hinweisen zu können, welche unser Vaterland zu der Säcularfeier des großen Florentiners besteuern wird. Es liegt uns der erste Probehogen einer Prachtansgabe der sämtlichen Gedichte Michelangelo's mit dem Guastaldi'schen Text und gegenüberstehender deutscher Uebersetzung vor, welche die Verlagshandlung von Alphonso Dürr in Leipzig aus Anlaß des Festes veranstaltet. Die trefflich gelungene Uebersetzung rühret von Frau Sophie Hasenclever, geb. v. Schadow her. Der Druck ist mit Schmucksteinen verziert, welche nach Peter Flötner, Virgil Solis u. A. treu in Holzschnitt ausgeführt sind. Von der typographischen Ausstattung läßt sich gewiß nur das Beste erwarten. Es wäre schön, wenn die Vertreter Deutschlands beim Feste, denen die Uebersetzung des Kranzes obliegen wird, auch ein Exemplar dieses literarischen Festgeschenkles mitbringen könnten.

Die Schweizerische Kunstausstellung von 1875.

Die diesjährige Schweizerische Kunstausstellung ist werth, nicht mit Stillschweigen übergangen zu werden. Nach Berken ersten Ranges sucht man allerdings umsonst, dagegen wird man durch manches gute Durchschnittbild entschädigt. Es ist eine eigene Sache mit der Kunstentwicklung in der Schweiz. Da wir keine Akademien haben, das Volk aber in seiner Grundanlage praktisch ist und den künstlerischen Bestrebungen, besonders der bildenden Kunst, nicht mit allzu großem Interesse entgegen kommt, so sind die Künstler für ihre Studienzeit wie für die Zeit ihrer Meisterschaft mehr aufs Ausland angewiesen. Die französischen Schweizer leben meistens in Paris, die deutschen in Düsseldorf oder München, und so lam es, daß uns die Robert, die Girardet verloren gingen, daß Gleyre sich in der Weltstadt niederließ und Bautier unter die Düsseldorfer gegangen ist. Kein Wunder also, wenn unsere Maler das Beste, was sie liefern, im Auslande ausstellen, in dem Lande, wo sie lernen und praktische Anerkennung finden, und wir uns mit dem weniger Bedeutenden begnügen müssen.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, alle 279 Nummern zu besprechen; denn viele Bitter sind die Farben nicht werth, die dazu verwendet wurden, und über solche darf man sänftlich schweigen. Ich will mich darauf beschränken, nur auf das Hervorragende aufmerksam zu machen.

In erster Reihe ist Bödlin zu nennen, der jedenfalls ein bedeutendes Talent besitzt. Wer sich davon überzeugen will, muß nach München gehen, in die Schadsche Galerie. Bödlin besitzt eine große Leichtigkeit im Componiren, und davon zeugt auch wieder sein diesjähriges Bild, eine Landschaft mit maurischen Katern. Die Idee ist ungemein wirkungsvoll. Schwarze Gestalten, in rothe Mäntel gehüllt, auf weißen Pferden — geisterhafte Erscheinungen. Im Hintergrund eine Ruine. So interessant aber die Komposition ist, so unwar sind die Farben, Baumstämme mit Grünspan und rothen Flecken bedekt, wie man sie umsonst in der Natur sucht. Leidet der Maler an einer chronischen Augenkrankheit oder sieht er die Natur absichtlich anders wie andere Menschen? In den letzten Jahren malt er übertrieben grell und droht mehr und mehr der Manier zu verfallen.

Coicion in Dudy hat zwei Bilder ausgestellt, darunter ein hübsches Motiv vom Genfersee: Rückkehr vom Markte. Schade, daß er den See so oft grau und eifig sieht, in einer Stimmung, die manchem Sohne des Léman nicht bekannt sein dürfte. Doch gesetzt, sie käme vor, so ist es darum noch nicht gerechtfertigt, sie auf der Leinwand zu fixiren. Der Künstler soll, mit dem Skizzenbuche in der Hand, die Natur in ihren sonder-

barsten Launen belauschen und sorgsam alles aufzeichnen, was sie ihm bietet, aber nur nicht denken, daß jede Skizze sich zu einem Bilde eigne.

Louis Preller in Weimar, der Sohn des berühmten Doyne-Preller, tritt würdig in die Fußtapfen seines Vaters und ist ein fleißiger und tüchtiger Marinemaler. Alle seine Bilder sind flott komponirt und gesund in der Farbe. Seine Technik ist sicher. Er malt gern auf Holz und liebt es, die Farben pastos aufzutragen. Durch seine Kompositionen weht epischer Geist. Am besten hat uns das schwimmende Brad gefallen.

In hohem Grade interessant sind auch zwei Bilder von August Beillon. Ein Abend am Ufer des Nils in der Gegend von Kairo und ein arabisches Lager bei den Oräbern der Kalifen. Sie erinnern lebhaft an Decamps, der bekanntlich vorwiegend orientalisches-ägyptische Vorwürfe wählte. Sie sind großartig geachtet, harmonisch in Komposition und Farbe und einfach in den Linien. Die Technik ist französisch fein.

Zwei jüngere Schweizer Landschaftler sind Fröhlicher und Bischoff, beide talentvolle und strebsame Künstler. Fröhlicher in München nimmt schon seit mehreren Jahren in unseren Ausstellungen einen hervorragenden Platz ein; seine diebstahligen Arbeiten stehen auf gleicher Höhe mit seinen bisherigen Leistungen. Bischoff in Paris ist ein Schüler Gleyre's und hat viel bei ihm gelernt. Im vorjährigen Salon trat er zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit, und zwar mit der dies Jahr hier ausgestellten „Landschaft mit Staffage.“ Das Motiv ist aus der Gegend von Eion, das Bild, besonders in der Luftperspektive, recht tüchtig. Aber im Figuren-Zeichnen muß sich Bischoff noch gehörig üben; seine Gestalten lassen manches zu wünschen übrig. Sein anderes Bild: „Folgen eines Disputes“ (17. Jahrhundert) ist in der Idee voller Wirkung. Im Vordergrund liegt ein Erschlagener; der Mörder mit der Finte unterm Arm flüchtet einer Ruine zu, die sich rechts im Hintergrund erhebt. Zwei Bäume, vom Winde gepeitscht, heben sich klar von dem fast wolkenlosen Horizonte ab. Die Behandlung der Landschaft ist einfach und die Stimmung des Bildes wahr. Zwei kleinere Bilder sind Gelegenheitsstücke und weniger bedeutend.

Die Landschaft und das Genre überwuchern heut zu Tage alles; die Historienmalerei tritt immer mehr in den Hintergrund, und gar in der diesjährigen Ausstellung kaum kaum von ihr die Rede sein. Nur ein einziges Bild aus der vaterländischen Geschichte von Wedekker in Rom ist erwähnenswerth. Es stellt eine Scene dar aus der Reformationszeit in Vercarno: Barbara von Muralt vertheidigt vor dem Bischof Kippenda ihren Glauben. Das Bild ist äußerst sorgfältig in der Ausführung, und die Gestalten athmen fein charakteristisches

Leben; aber von Größe der Komposition kann keine Rede sein.

Weit besser ist das Genre vertreten, und da muß vor allem das wunderhübsche Bild von Conrad Grob in München besprochen werden, ein nationales Genrebild ersten Ranges: Das „Täschschützen“, Sonntagsvergnügen im Wehthal (Kanton Zürich). Die Scene findet vor einem Bauernhause statt und ist voller Humor aufgefaßt. Rechts auf einem Baumstamme sitzen drei alte Bauern, als gemüthliche Zuschauer; einer hat eine Blume im Munde, der andere raucht die Pfeife, der dritte ist im Begriff, eine Prife zu nehmen. Es sind Züricher Volkstypen, wie man ihnen tagtäglich begegnet. Nicht so der Bube, welcher sich zu ihren Füßen mit Spannen eines Bogens zu schaffen macht und der offenbar ein bayerisches Modell ist. Vor ihnen eine andere, in sich abgeschlossene Gruppe. Eine hübsche Wehthalerin und ein wohlbeleibter Mann mit einem Gelbbeutel in der Hand, von dem kleiner Knabe einen Teller hinhält, in Erwartung eines Bagen. Der Kleine ist eine reizende Figur. Wie sich sein Höschen durch die Armbewegung nett verschleiert! Links ein Baum, darunter eine Bank, auf welcher der Großvater sitzt, in alter Wehthaler Tracht. Er hat seine Freude an seinem Entelchen, das auf allen Vieren läuft und dem das Pferd nach vorne rutscht. Die Großmutter steht am Hause, sie hat ein kleines Kind auf dem Arme und sieht mit Wohlbehagen den Heftschleiten zu. Die Mitte des Bildes füllen reizende Kindergruppen aus. Die mit Armburst und Scheide beschäftigte sind. Der Maler hat sich mit großer Innigkeit in das Seelenleben dieser Kleinen versteht. Im Hintergrund rechts plaudert ein junger Mann eifrig mit einem Mädchen, ein anderes lehnt sich auf dessen Schulter. An diesem Bilde sieht man recht, was ein Künstler heute zu schaffen im Stande ist, wenn er led aus dem Leben des Volkes das allgemein Verständliche heraus greift. Die Komposition ist durch und durch gewandt, und die technische Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig.

Ein anderer bedeutender Genremaler ist Stüdelberg. Er variiert gern Thematata aus dem Leben der Zigeuner, und die geistreiche Art und Weise, mit der er es thut, läßt man sich schon gefallen. Der Leser erinnert sich vielleicht seines schönen Bildes: „Die Wahrsagerin“ auf der Wiener Weltausstellung; seine Zigeuner an der Brä sind gleichsam das Penbata dazu. Graue Heusen und dichtes Gebüsch bilden den Hintergrund. Links ein Wasser, in dem zwei Kinder baden. Am Rande des Wassers steht ein junges Zigeunerweib, ihren schreienden Buben hoch empor haltend. Die Wahrsagerin schaut diese Gruppe an und erhebt grade die rechte Hand zum Spruch, in der linken hält sie eine Zauberpflanze. Vor ihr hat sich ein Kind auf einem Steine ein Schlummer-

kissen bereitet und schläft ruhig. Rechts eine sehr lebendige Kindergruppe, um ein Feuer geschart. Was bei diesem Bilde so gefällt, ist die sorgfältige Detailbehandlung. Weniger hat mich sein „Minnesänger“ angesprochen. Er sitzt, eine schöne Tannhäufergestalt, phantastisch unter einem Baume; sein Pferd ist in der Nähe angebunden. Es naht sich ihm eine Frau mit einem Kranze in der Krone, die Rechte auf den Busen gefaltet. Im Hintergrund ein Schloß. Die Vögel des Waldes hören aufmerksam dem Musizieren des Minnesängers zu.

Es wäre noch mancher guten Leistung im Fache des Genre zu gedenken, allein es würde zu weit führen, auf Alles näher einzugehen. Ich will daher nur eine Frau in gelbem Kleide erwähnen, mit blauem Sonnenschirm die Blumen abdeckend, die über sie hereinregnen, von Hürle in München. Es ist ein kokettes Bildchen. Endlich die Heimithe von der Weide von Kuech, mit lieblichen Kindertypen.

Im Porträt hat Barzaghi in Mailand das Beste geleistet. Seine Lautenspielerin ist voll frisch pulsirenden Lebens und brillant in den Fleischarben. Die Porträts von Pfysfer in Zürich sind gewissenhafte Arbeiten, aber ohne alle Genialität.

In den Ateliers der Blumen- und Stillleben-Maler scheint es oft fabriktartig herzugehen, sie machen ihre Studien zuweilen auf dem Exercierplatz: regimentarweise marschiren die Hyacinthen und Tulpendöpfe auf, alle in schnurgrader Haltung, und selten bringen die Künstler es über's Herz, eine Blume aus Reihe und Glied treten zu lassen. Langhard in Paris gehört nicht zu diesen. Seine Päonien sind eine hübsche Leistung in Komposition und Technik.

Was Rudolf Koller dieses Jahr ausgestellt hat, steht nicht auf der Höhe seiner früheren Werke. Es ist schade um diesen großen Meister, daß er sich so oft wiederholt und daß dadurch seine Phantasie leidet. Es wäre sehr an der Zeit, daß er wenigstens sein landschaftliches Motiv einmal änderte.

Zum Schlusse komme ich auf meine Einleitung und Klage zurück, daß die meisten unserer Künstler, und grade die bedeutendsten nicht Propheten im eignen Lande sind. Dem könnte nur dadurch abgeholfen werden, daß die Schweiz wie andere Länder sich einen tüchtigen Centralpunkt für künstlerisches Leben schafft, was auch für die Volksbildung sehr zu wünschen wäre. Die bildenden Künste sind ein großer Faktor im Staatsleben, der nicht gestrichen werden kann, ohne das Ganze zu schädigen.

Zürich, den 16. Juli 1875.

Karl Brun.

Kunstliteratur.

Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch Schools. Based on the handbook of Kugler. Re-modelled by the late Prof. Dr. Waagen. A new edition. Thoroughly revised and in part re-written by J. A. Crowe. London, J. Murray 1874.

Es ist erquicklich zu beobachten, wie nach einem weit gesteckten Ziele immer neue Kräfte vorwärts streben, dabei aber, der Vortheile und Erinnerungen ihrer Vorgänger nicht vergessend, sie nutzen und in Ehren halten. So in unserer Kunstwissenschaft die Werke eines Kugler, Schnaase, Waagen u. A. In diesem Sinne haben wir heute des Letzteren zu gedenken. Mit der Sammlung und Revision seiner kleinen Schriften hat uns die Pietät dreier Fachgenossen kürzlich bedacht, einen berufenen Bearbeiter seines größeren Werkes aber, des Handbuchs der deutschen und niederländischen Malerei in dessen erster, englischer Ausgabe, hat Waagen in J. A. Crowe, dem unserer deutschen Kunstgeschichte auch sonst freundlich und werthtäglich zugewandten Forscher, schon im vorigen Jahre gefunden.

Das Buch, weit mehr als die etwas jüngere deutsche Schweflerausgabe, bedurft bei den reichen Detailforschungen der jüngsten Zeit auf diesem Gebiete, sollte es nicht veralten, einer Nachbesserung von geschickter Hand. Sie ist ihm zu Theil geworden, wenn auch nicht gleich befriedigend in allen Theilen. Schonend, aber doch kräftig hat Crowe, wo er es nöthig fand, seine Klammern angebracht. Er hat die vielen Baufeine, eigene und fremde, welche die letzten Jahre für die Geschichte der Malerei zu Tage gefördert, fleißig verworthen, um die unverschuldeten Läden am Aufbau seines Vorgängers auszufüllen. Er hat ihn auch reich mit Bildern ausgestattet, und wir könnten unsere Einführung kurzer Hand mit einer warmen Empfehlung an den Leser schließen, hätten wir nicht noch einige Wünsche für eine dritte Redaktion des trefflichen Werkes auf dem Herzen.

In dem Kapitel über die van Eyck und ihre Schule, wo Crowe durch grundlegende Arbeit sein eigenes Vorbild sein konnte, was er auch etwas zu vermessen haben, es sei denn, man zählt ihr den Quentijn Massys noch bei, wozu eine gewisse Verechtigung behauptet werden kann, Crowe und Cavalcajelle aber unseres Erinnerns in ihren „Early Flemish painters“ sich nicht entschlossen haben. Das wundervolle Löwener Altarwerk jenes Meisters, durch eine neuerliche Restauration im besten Sinne verjüngt, ist viel zu kurz behandelt und die jetzt ganz deutliche Inschrift nicht korrekt wiedergegeben. Ebenso ungenau ist die Angabe der Inschrift auf dem Bilde „Der Geldwechsler und seine Frau“ im

Louvre, denn sie heißt „Quinten Massys 1514“, wie wir nach gewissenhafter Autopsie konstataren können. Die Zahl Vier in der alten Form hat zu dem durch alle Bücher und selbst im Katalog des Louvre verbreiteten Irrthum Veranlassung gegeben, als heiße das Datum 1518. Die Lucretia im Belvedere zu Wien ist nicht von Massys, sondern dem Meister des Todes Mariä, Jan Joest, sehr nahe verwandt; das Bild bei der Wittve des Barons James Rothschild in Paris keine Lucretia und nichts weniger als eine Replik des vorigen Bildes, sondern eine Magdalena, und zwar eines der vollkommensten und besterhaltenen Werke des großen Antwerpener Meisters. Die frühere, weit besangene, aber gleichwohl für Massys schon sehr signifikante Magdalena im Museum zu Antwerpen hätte nicht übergangen werden dürfen.

Bei Lucas van Leyden sind diejenigen Gemälde, welche Waagen in seiner deutschen Ausgabe v. J. 1862 nachtrug, unberücksichtigt geblieben, darunter namentlich die interessante Verkündigung Mariä auf der Rückseite des Münchener Bildes, was bei der Seltenheit der Bilder dieses Meisters nicht erlaubt war. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß dieser neidenswerthe Schwag der alten Pinakothek den Augen des Publikums schon seit mehr als einem halben Jahre entzogen ist, ein Mißstand, der weder durch Restauration noch Regeneration entschuldigt werden kann und fast zu der Befürchtung zwingt, das Bild sei unter den Händen des Restaurators zu Grunde gegangen, was um so beklagenswerther wäre, als dasselbe gut erhalten war.

Um wieder zur Sache zu sprechen, so hätte bei Erwähnung der Schongauer-Literatur His-Hußler im Naumann's Archiv, Bd. 13, S. 129 nicht vergessen werden sollen. Ferner dürfte jetzt doch wohl als ziemlich ausgemacht gelten, daß der Tod Mariä in der Nationalgalerie zu London, ein fleinliches Werk, nicht von Schongauer ist. Noch weit weniger an ihn erinnert aber der Triumph David's in der alten Pinakothek, von dem der Verfasser zwar erwähnt, daß er jetzt als Hans Schühlein gelte, den er aber leicht als „Meister der Sammlung Hirschler“ hätte erkennen können.

Die Inschrift vom Altar des Hans Schühlein zu Tiefentbrunn ist falsch und ungenügend angegeben. Auch sind von den neun Tafeln, aus denen seine Vorderseite besteht, nur drei erwähnt, und doch ist das Werk auffallend reich an Schönheiten und besonders dadurch interessant, daß in ihm die direkte Schule des Rogier van der Weiden sich deutlicher ausspricht, als in irgend einem andern altdeutschen Bilde aus jener Zeit. Daß die weiteren in München dem Schühlein zugesprochenen

Werke von dem Meister der Sammlung Hirschler herühren, ist anderwärts schon ausgesprochen worden.

Ueber Viden und zweifelhafte Annahmen im Verzeichniß der Gemälde Dürer's wollen wir mit dem Verfasser nicht rechten; es würde zu weit führen, und wir gehen gleich auf Hans von Kulmbach über. Da erwähnt denn Waagen selbst ein Altarwerk dieses Künstlers im Stadel'schen Institut zu Frankfurt, was Crowe hätte freiden und wogegen er ihn hätte als Porträtmaler hervorheben sollen. Bei Barthel Beham mußte nicht nur der grundlegenden Arbeit Wolkmann's in seinem Katalog der Gallerie des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, sondern auch der darin beschriebenen kostbaren Gemälde dieses Malers an eben jenem Orte gedacht werden, wogegen der Sprung des M. Curtius, ein ganz rohes, Beham's unwürdiges Nachwerk regalsam lennte. B. Beham ist in vielen Beziehungen ein gar interessanter und wichtiger Künstler, der nicht so kurz abgethan werden durfte. Zur Angabe des Todesjahres von Sebald Beham citirt Crowe Neudörffer pag. 40. Dort steht aber, daß dieser Künstler A. 1550 den 22. Nov. und nicht gegen das Jahr 1550 verstorben sei. Auch ist er nicht ein Neffe, sondern ein Bruder Barthel's. Vgl. auch zur Würdigung der beiden Beham die kürzlich erschienene Monographie A. Rosenbergs.

Das alte mangelhafte Verzeichniß der Gemälde Altdorfer's hätte einer Ergänzung nothwendig bedurft, und dieselbe wäre an der Hand des Meyer'schen Künstlerlexikons nicht schwer gewesen. Dem sind z. B. die beiden köstlichen Bilder im Vestib. Friedrichs-Kippmann's — Heil. Familie an einem Brunnen und Landschaft mit allegorischer Staffage — von der Wiener Ausstellung her nicht mehr in frischer Erinnerung? Und doch sind sie und mehrere andere unberücksichtigt geblieben, wegen der Verfasser „two characteristic panels by him in the gallery of Vienna“ erwähnt, die nicht existiren.

Und nun zu einer Frage, deren Lösung noch immer hartnäckig aus dem Wege gegangen wird, obgleich sie in diesem Blatte schon im Herbst 1873 mit guten Gründen versucht wurde. Es handelt sich um Matthias Grünwald, dem Wolkmann sein Autorrecht am Iphenheimer Altar zu Colmar zurückgegeben hat. Waldung Grien ist dadurch ärmer geworden, er ist nicht mehr der deutsche Correggio; der frühere Grünwald aber, jene dem Cranach verwandte, aber höhere Künstlernatur, ist zum „Pseudo-Grünwald“ geworden, eine Nothtaufe, mit der man sich wird begnügen müssen, bis man seinen wahren Namen gefunden. Dem ächten Grünwald gebührt fortan in der Geschichte der altdeutschen Kunst ein ganz eigenes, und zwar sehr interessantes Kapitel. Waldung ist ihm zwar nächstverwandt, aber doch wieder, namentlich in koloristischer

Sinnsicht, verschied von ihm. Auch dieser verdiente eine weit sorgfältigere Betrachtung als bisher, namentlich sollte nicht immerfort sein Todesjahr um sieben Jahre zu spät angegeben werden. Er ist nicht 1552, sondern 1545 gestorben.

Ganz übergangen sehen sich die von Hiss-Heuster und Woltmann schon seit Jahren nachgewiesenen Maler Hans Fries und der Meister der Sammlung Dirjcker.

Es gebricht an Raum, auf die desideria auch für den zweiten Band der Crowe'schen Bearbeitung Waagen's einzugehen, wie überhaupt im Obigen nur einzelne Beispiele von dem gegeben sind, was bei einer strengeren und erschöpfenden Durchsicht beizubringen gewesen wäre. Es sei nur noch beispielsweise erwähnt, daß im Buchstaben A die Maler Luc. Achtschellind, Denis v. Alslot, Andries van Artvelt, B. v. der Aft, H. van Avercamp und P. v. Avont vergessen werden sind.

D. Eisenmann.

Kunsthistorisches.

Der Landschaftsmaler Jan Baptist Huismans. Kürzlich wurde aus der Schliekheimer Galerie ein Bild zum Restaurieren nach Wänden verbracht, das im Katalog von 1870 unter No. 354, S. 17, beschrieben ist: „Corn. Huisman, Ueberreste eines römischen Tempelbaues an einer Meereshöhe.“ Es ist jedoch bezeichnet: J. B. Huismans (11 und 11 verschlungen) A. 1695, rührt also von dem gleichen Meister her, der sich in der Brühl'schen Galerie mit einem Bilde von 1697 findet, dort ebenfalls als Cornelius Huismans bezeichnet. Jan Baptist war der Sohn von Hendric Huismans und von Katharina van der Wenden, und ward in dem Antwerpener Dom den 7. Oktober 1654 getauft. Erst zwischen dem 18. September 1674 und dem 18. September 1675 steht er als Lehrling im Liggerer verzeichnet; er ist da als „afsetter“ angegeben, d. h. Einer, der Kunstwerke be- und ausmalt. Doch schon zwischen den genannten Tagen 1676 und 1677 finden wir ihn als Meister und zwar unter dem stolzeren Namen eines „Schilder“ verzeichnet. (Vergl. darüber die Liggeren von Ph. Nombouts und Th. van Verius II, S. 439.) Nach unserm Bilde zu urtheilen, scheint er in Italien gewesen zu sein; es ist recht gut gemalt, mit geistreichem Pinsel, auch in den Figuren, worin noch immer, wie bei so vielen Andern auch dieser Spätzeit, die Anzengungen des Tenebris hervorleuchten. Zum Unglück zeigte sich eine Lockerung des Grundes, und in Folge dessen waren verschiedene anscheinliche Farbtheilchen herausgefallen.

W. Schmidt.

Personalnachrichten.

Die Neubildung des Senats der Berliner Akademie ist durch die am 22. Juni erfolgte Wahl seitens der ordentlichen Mitglieder nunmehr vollzogen. Aus der Zahl der Maler wurden in den Senat berufen die Herren: Gustav Richter, Graeb, Menzel und E. Becker; von den Bildhauern: Klinger, Weidow und Reich; Bogas; von den Architekten: Hixig und Ende. Geh. Reg. Rath Hixig wurde zugleich zum Vorsitzenden der Mitgliedschaft für die Section der bildenden Künste gewählt. Zu diesen gewählten Senatsmitgliedern, neben denen noch kraft besonderer Bestimmung des Ministeriums die früher auf Lebenszeit in den Senat berufenen Künstler in demselben verbleiben, treten nach der „Nat.-Zg.“ noch mehrere Mitglieder, welche dem Senate kraft ihres Amtes angehören: die Direktoren der Kunstakademie, der Bauakademie und der Kunstschule: Prof. A.

v. Werner, Raurath Lucas und Professor Gropius, der Vorsteher des einen Meisterateliers Prof. Knaut, der Referent für Kunstangelegenheiten im Kultus-Ministerium, Geh. Reg.-Rath Dr. Schöne und der Justiziar der Kunst-Akademie, Regierungs-Rath Lucanus.

Vermischte Nachrichten.

Verbindung für historische Kunst. Die fünfte Hauptversammlung der Verbindung findet am 23., 24. und 25. September in Stuttgart in den dazu bewilligten Räumen des Königsbaues statt. Die Künstler des historischen Faches, welche die Veranlassung mit fertigen Bildern oder Entwürfen bescheiden wollen, werden aufgefordert, diese spätestens bis zum 18. September an den Hausmeister des Königsbaues Dikster einzuliefern. Die Verbindung übernimmt die Kosten der Hin- und Zurückführung mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder mit der Post und unter der Bedingung, daß Nachnahme für Spesen nicht erhoben wird.

Aus Berlin wird geschrieben: „Die noch von der Siegesfeier 1871 herabdringenden Belanzen werden nunmehr zum Theil einen haarcenden und ihrer wichtigen Aufschüttung betreffend den Verkauf des gefallenen Bildes in der Turnhalle des Humboldt-Gymnasiums finden. Für die Anschaffung des ersten ist Otto Knille's „Schwur am Altar des Vaterlandes“ und Aug. von Henden's „Friede“ in Aussicht genommen, für die letztere „Kampf und Sieg“ von Anton v. Werner. Die für Restauration der Bilder erforderlichen Kosten sollen durch die an anderen Malarbeiten gemachten Ersparungen gedeckt werden. Jedenfalls ist die Verwendung der Teppichbilder eine unbedenkliche, und zu hoffen, daß die übrig bleibenden zwei gleichfalls ein würdiges Unterkommen finden.“

Schutz des künstlerischen Eigenthums. Den Protokollen der von deutschen Bundesräth veranlaßten Enquete über Welterbschutz entnehmen wir aus den Verhandlungen betreffend den Schutz der Werke der bildenden Kunst bezüglich der Frage, was unter Werken der bildenden Kunst zu verstehen sei, Nachstehendes: Im Wesentlichen ist von der Auffassung des Entwurfs von 1870 ausgegangen, und es find daher als Werke der bildenden Kunst im Sinne der Fragestellung nur jene Produkte menschlicher Thätigkeit zu verstehen, welche entweder ausschließlich oder doch vorwiegend dem Zwecke der ästhetischen Darstellung — im Gegensatz zu industriellen Zwecken — dienen. Wenn hiernach das entscheidende Gewicht weder auf die für die eine oder andere Art üblichen Darstellungsweisen, noch auf die Absicht der Servicefertigung oder Massenproduktion, noch auf das Material und den Stoff und selbst nicht unbedingt auf die Möglichkeit des Gebraudes, sondern lediglich auf den Hauptzweck gelegt wird, so dürfte die Bestimmung der Gränzlinie zwischen Werken der Kunst einerseits und Erzeugnissen der Industrie andererseits wohl nur in seltenen Fällen erheblicheren Schwierigkeiten begegnen. Da die Nachahmung von Werken der bildenden Künste in Erzeugnissen der Industrie in einzelnen deutschen Gesetzen ausdrücklich als nicht unter die Vorrichtungen über das Urheberrecht fallend erklärt ist, andere Gesetzgebungen dagegen entweder eine derartige Benutzung positiv gestatten oder gar keine direkten Vorrichtungen hierüber enthalten, wird der fragliche Gegenstand wiederholter Erörterung unterliehen werden, und dieß um so mehr, als, wenn auch den Werken der bildenden Künste im Allgemeinen ein Schutz gegen Nachbildung in Erzeugnissen der Industrie eingeräumt werden muß, sich doch verschiedene Verhältnisse denken lassen, durch welche Ausnahmen von der Regel begründet werden könnten. Abgesehen nämlich von der Frage, in wie fern die ohne Absicht der Servicefertigung und Veräußerung stattfindende Benutzung zur Verfertigung eines lediglich dem Privatgebrauche des Nachbildners gewidmeten Erzeugnisses, dann die Nachahmung eines Werkes der zeichnenden Kunst in plastischer Form und umgekehrt zu gestatten ist, könnte auch die größere oder geringere Selbstthätigkeit, welche der Nachbildner zu entfalten hat, auf die spezifische Beschaffenheit und Zweckbestimmung des Originals wie des nachgebildeten Industrie-Erzeugnisses u. dgl. schon bei der Frage der Gewährung eines Schutzes überhaupt Gewicht gelegt werden. Insbesondere kann der Umstand, daß die Verwendung eines Werkes der bildenden

Künste als Muster für Industrie-Erzeugnisse offenbar außerhalb des Hauptzweckes des Erleren liegt, so wie endlich die Rücksicht auf die Wirkungen eines Verbots, welches in die industrielle und gewerbliche Thätigkeit nach verschiedenen Richtungen hin eingreift, zu der Erwägung leiten, ob nicht mindestens bezüglich der formellen Voraussetzungen für den Eintritt des Schutzanspruchs so wie bezüglich der Dauer der Schutzfrist die für das Urheberrecht an Kunstgegenständen

gültigen allgemeinen Regeln in Bezug auf Nachahmungen im Gebiete der Industrie zu modificiren wären. Für den Fall, daß der Anspruch auf Schutz nicht ohne weitere Formalitäten eintreten soll, läßt sich z. B. das Erforderniß der Eintragung in eine amtliche Rolle denken, so wie die öffentliche Bekanntmachung oder spezielle Wahrung, daß der Urheber sich das Recht der Nachbildung in Industrie-Erzeugnissen ausdrücklich vorbehalten habe.

Berichte vom Kunstmarkt.

Bei der am 15. Juni durch Hrn. Börner veranstalteten Versteigerung der zweiten Abteilung des Cabinet Mary wurden u. A. nachstehende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Mt. fl.
24	Andreani, A., Der Triumphzug des christlichen Glaubens. Nach Tizian	60 —
108	Bolswert, S., Christus am Kreuz	63 —
248	Campagnola, D., Die Schlacht im Walde	55 —
332	Echdomiedi, D., Der Friede bringt den König wieder	150 —
448	Eranach, v., Ein Turnier. 1500	66 —
450	— Derf., Das Turnier mit Simon	52 —
451	— Derf., Das Schwertturnier	52 —
497	Drevet, P. u. F. J., Kubwig XV. in seiner Jugend	54 —
551	Edelind, G., Ph. de Campagne	55 —
606	Fürstberg, Th. C. v., Brustbild Christi mit der Dornenkrone	60 —
655	Goltius, D., Heinrich IV. von Frankreich	60 —
702	Gunsch, B. von, Die Feste der Liebhaften der Götter. Nach Tizian. 9 Bl.	66 —
739	Hollar, W., Der große Abendmahlsfeld. Nach Mantegna	58 —
753	Jegher, Ch., Anse der h. Familie. Nach Rubens	75 —
759	— Derf., 2 Bl., Der Liebesgarten. Nach demselben	65 —
807	Livens, J., Ephraim Bonus	70 —
853	Mandel, G. A. van Dyd.	50 —
855	— Derf., Raphael sich aufstehend	50 —
856	Mantegna, A., Die Grablegung Christi. . . .	60 —
857	— Derf., Der auferstandene Christus	72 —
858	— Derf., Der römische Senat	60 —
859	— Derf., Desgl.	50 —
863	— Derf., Hercules erdrückt den Antäus . . .	75 —

Zur Sirtinischen Madonna.

(Eingefandt).

Welchen Vorgang stellt das unter dem Namen der Sirtinischen Madonna bekannte Gemälde Raffael's vor?

Daß es möglich ist, den dargestellten Vorgang so zu erklären, wie ich ihn zu erklären versuchen werde, scheint mir unzweifelhaft. Ich wählte wenigstens keinen Grund, der dagegen spräche. Wenn man sie aber für möglich hält, giebt man vielleicht den Gründen willig Gehör, die für die Richtigkeit der Auffassung anzuführen sind. Ich lasse daher auch die Darstellung des Vorganges, wie er mir nach vielfacher Betrachtung des Originals erscheint, vorausgehen und die Gründe nachfolgen.

Der dargestellte Vorgang ist nun, wie mir scheint, folgender:

In einer Kirche, die zu Ehren des Festes festlich geschmückt ist, wird ein Marienfest gefeiert. Der Altar der Kirche ist vom festlich geschmückten Innern der Kirche durch ein hölzernes Gelande getrennt. Auf den oberen Stufen des Altars knien der heilige Sirtus und die heilige Bar-

bara, die h. Barbara eine Stufe höher, als der h. Sirtus. Der h. Sirtus hat seine Lira auf die Brüstung des Gelanders abgelegt. Zwischen dem Gelande und den Stufen des Altars steigen Wehrauchdämpfe auf, welche die Stufen des Altars für den im Schiffe der Kirche Sitzenden verhüllen. Auf das Gebet des h. Sirtus und der h. Barbara erscheint die erbetene Madonna mit dem Kinde aus lichten, himmlischem Gewölbe an den Altar herniederabsteigend. Als Boten ihrer Erscheinung sind ihr die beiden auf die Brüstung sich stützenden Engel durch die Wehrauchdämpfe bis zur Brüstung des Altargelanders vorausgeschwebt. Während die h. Barbara, von der Erscheinung gelenket, ihr Haupt demüthig abwendet, zeigt der h. Sirtus der vom Himmel herabgesiegene Madonna die zu ihrer Ehre geschmückte Kirche, die auch die beiden Engel mit kindlicher Neugierde betrachten.

Und nun die Gründe für diese Erklärung:

1) Die Madonna mit dem Kinde erscheint nicht aber der Erde in Wolken, sondern wird in irdischer Umgebung unter oder hinter einem ausströmenden Vorhang sichtbar. Sie ist aus den himmlischen Höhen herabgesiegen und tritt, noch schwebend, mit der großen Zehe des rechten Fußes auf einen Gegenstand, der die große Zehe leicht zurückweicht. Sie schwebt

über der höchsten Stufe des Altars, die sie schwebend berührt.

2) Das, was auf unserm Bilde gewöhnlich als Gemöhl bezeichnet wird, ist durchaus verschiedener Art. Von der Brüstung, auf welche sich die beiden Engel sitzen, bis zu dem Vorhang ist es ein völlig anderes, als das hinter dem Vorhang. Das hinter dem Vorhang sichtbare ist leichtes Himmelsgewöhl ganz in der typischen Form bei solchen Erscheinungen. Das vor dem Vorhange sichtbare ist leicht und dampfartig. Die Füße des h. Sirtus und der h. Barbara ruhen nicht auf diesem Gemöhl, sondern sind in dasselbe eingehüllt. Bei allen andern Bildern, die himmlische Erscheinungen auf Wolken ruhend darstellen, sind die Wolken, auf denen sie ruhen, unten und oben gleichmäßig dicht, kugelförmig gebläht und konsistent genug um das Tragen einer menschlichen Figur nicht allzu unabwehrlich für die Phantasie zu machen. Niemand ruht eine menschliche Gestalt auf bunnförmigem Gemöhl, immer nur auf schimmernd — wie man zu sagen pflegt — Wolken. Sollte das, was die Füße der beiden Heiligen umgibt, Gemöhl sein, so müßte man annehmen, nicht daß die Wolken sie tragen, sondern daß sie in dieselben eingesunken seien.

3) Wenn dieses bunnförmige Gemöhl also keine Wolken sind, so liegt es gewiß nahe genug, darin Weibrauchdämpfe zu sehen, die vom Fuße des Altars aufsteigen und die Füße der beiden Heiligen umhüllen. Daß es emporsteigende Dämpfe sind, zeigt sich am meisten darin, daß sie je höher steigend um so dünner werden. Der h. Sirtus, der am tiefsten kniet ist am dichtesten von dem emporsteigenden Weibrauchdampf umhüllt, die höher stehende h. Barbara schon weniger dicht, und um die Füße der noch höher stehenden Madonna zertheilt sich der Weibrauchdampf gänzlich.

4) Es wäre mehr als wunderbar, wenn die beiden Heiligen himmlische mit der Madonna niedergelegene Erscheinungen darstellten, und der h. Sirtus seine Tiara auf der Hüfte doch irdisch gedachten Brüstung ablegte. Ganz anders

erscheint der Thurm hinter der h. Barbara, der als Symbol nebelhaft und nur angedeutet in dem lichten Himmelsgewölbe erhebt.

Kann dieß zur Begründung meiner Auffassung genügen. Ich sollte meinen, daß durch diese Auffassung der in dem Bilde liegende Gedanke nichts verliere.

Jena.

Dr. A. Danz.

Zeitschriften.

The Academy No. 168.

Art in Paris, von Ph. Burty. — Art saais.

Kunst u. Gewerbe. No. 29—31.

Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile, von Michlingger (Forts.)

Gewerbehalle 8. Heft.

Ueber Holzarchitekten des Mittelalters und der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Stämme, von J. Ewerbeck (Forts. Mit Abbild.). — Moderne Entwürfe: Pilaster-Decorations, Tischdecke, Vasen von Glas, Pfeilerschranken, Billard, Beklebung für Pfando, Gartenhäuschen, Schmiedeeisernes Fenestergitter, Schützenspal.

L'Art No. 30.

Hippolyte Boulenger, von Ch. Tardieu (Schluss. Mit Abbild.). — Le Salon de 1875, XIII., von P. Lerol. (Mit Abbild.). — La caricature anglaise contemporaine, von V. Champier. (Forts. Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Neue Folge I. 1.

Ueber einige neue Funde im Grabfelde zu Hallstadt, von v. Sacken. (Mit Abbild.). — Die Chorgestühle der Kathedrale in Tarnow, von v. Makarewicz. (Mit Abbild.). — Ideen zu einer Geschichte des Wohnhauses in Oesterreich, von J. Palke. — Alte Wandmalereien in Olmitz, von F. Lipmann. (Mit Abbild.). — Inschriftsteine des Museums zu Saloua, von Glavinich. (Mit Abbild.). — Restauration alter Baudenkmale in Böhmen.

Inserate.

Vom Unterzeichneten ist zu beziehen:

Frans Hals-Galerie.

Radirungen

von

William Unger.

Text

von C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Lysbeth Reyniers. — 13. Bildniß eines Cavaliers. — 14. Bildniß eines Mannes. — 15. Bildniß einer Dame. — 16. Bildniß des Wilhelm von Hoythuyssen. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildniß einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hille Bobbe. Bildniß einer jungen Dame. — In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinesisches Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875.

E. A. Seemann.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet

von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. S. br. M. 3; eleg. geb. M. 4.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Holbein und seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite
umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S. gr. Lex.-8. Preis broch. M. 13; geb. M. 15, 50.

Die geehrten Herren Korrespondenten der Zeitschrift werden freundlichst ersucht, ihre Einigungen während der Monate August und September an die Verlagsabteilung von E. A. Seemann, Leipzig, Königl. 3. Adressen zu wollen.

Wien, 31. Juli 1875.

E. v. Lühow.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig.

Beiträge

herab von Dr. G. v. Ehrenow
 (Herausgeber der Zeitschrift für bildende Kunst)
 Berlin, Verlagsbuchhandlung
 von G. Reimer, Königsplatz 9,
 an der Ecke.

13. August



Inserate

à 25 Pf. für die drei
 Mal gesandene Petitzeile
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten).

Inhalt: Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. — Neue Bilder von Wafar. — Zur Schweizerischen Kunstgeschichte. — Reliquie: Josef Kay; E. A. Barre; W. J. Day; J. R. Spencer. — Die höchste Preisvertheilung an der Wiener Akademie. — Prof. Gdr. Weidner; Prof. Jul. König in Nürnberg; J. von Kugel's Thätigkeit am englischen Hofe; Graf Woldemar; Ausgrabungen in Olympia; Der Sternjäger Dem vom Stig getroffen; Der sogenannte Turm von Recalmat. — Zeitschriften. — Inzerate.

Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden.

Auch in dem gewerbereichen Sachsen schiebt man sich allmählig der Geschmacksreform der Zeit an. Man ist neuerdings darauf bedacht, durch Museen, Ausstellungen und Schulen auf den Schönheitssinn und die Geschmacksbildung des großen Publicums, wie zugleich auf die Veranbitung tüchtiger industrieller Künstler einzuwirken. Regierung und Privatkreise betheiligen sich an diesen Bestrebungen. So ist die Leipziger Kunstakademie zu einem vorherrschend den kunstgewerblichen Studien gewidmeten Institut umgewandelt worden; auch in Dresden wird eine mit Sammlungen verbundene k. Kunstgewerbeschule gegründet; Leipzig hat sich hauptsächlich aus Privatmitteln ein Museum für Kunstindustrie geschaffen, und ebenso ist gegenwärtig in Dresden, unter dem Protectorate J. J. W. W. des Königs Albert und der Königin Carola, von einem Kreise kunstsinuiger Männer, an deren Spitze Prof. Dr. Hettner und Maler Andreaß stehen, eine Ausstellung eröffnet worden, welche ältere kunstgewerbliche Arbeiten, vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, vorführt.

In Sachsen pulsrte einst ein reges Kunstleben. Seit dem 16. Jahrhundert wurden italienische Architekten, Wildbauer, Erzgießer, flandrische Eisenarbeiter u. s. w. in das Land gerufen. Die reichen Städte des Erzgebirges, Schneeberg, Annaberg, Zwickau standen nicht nur mit Nürnberg und Augsburg in Verbindung, sondern beschäftigten auch zahlreiche einheimische Künstler. Künstlerfamilien, wie die Kroll, Böhm u. A. blühten durch fünf, sechs Generationen in jenen Bergstädten.

Die Thätigkeit dieser Künstler war eng mit dem Handwerk verknüpft. Auch der Kunstsinn August des Starken und seines Nachfolgers, welcher sich in der Gründung und Bereicherung der Dresdener Kunstsammlungen ein so schönes Denkmal setzte, kam dem Kunstgewerbe zu Gute. Rampaste französische Dekorateurs, wie u. A. Jean Baptiste Verain, wurden in die sächsische Hauptstadt berufen, und blieben auf einheimische Talente, wie auf Kändler, den Schöpfer des „Vieux Saxe“ nicht ohne Einfluß. Mit dem vorigen Jahrhundert erstarb, wie überall, so auch in Sachsen, der Sinn für die Kleinkünste, wie überhaupt für die Kunst. In jenen oben genannten Städten, welche mit dem Stocden des Bergsegens und unter Krieg und anderem Drangsal verarmten, war schon früher jede Kunstszene erloschen. Vieles ging unter; von zahlreichen sächsischen Künstlern, welche mit Auszeichnung von den Zeitgenossen genannt und selbst vom Ausland viel beschäftigt worden, findet sich in ihrem Vaterlande keine Spur ihrer Thätigkeit mehr. Aber so viel auch durch die Ungunst der Zeitverhältnisse, durch Vortätlosigkeit und Indolenz, von den sänftlerischen Reichthümern jener Vergangenheit verloren ging, werthvolle Reste blieben doch in Kirchen, Schloßern, Rathhäusern und einzelnen Bürgerfamilien erhalten. Zudem wurde, bei dem auch in Privatkreisen neu erwachten Sammeleifer, manche interessante ältere Arbeit der Kunstindustrie wieder nach Sachsen gebracht. Das oben genannte Comité hat keine Mühe gescheut, diesen zerstreuten, theilweise unbekannt und nur schwer zugänglichen Werken im Lande nachzuspüren und sie in sorgfältiger, belebender Auswahl der Ausstellung einzuverleiben. Mit dankenswerther Bereitwilligkeit haben

der königliche Hof in erster Reihe, sodann Behörden, Korporationen, Vereine und Privatpersonen ihren kunstgewerblichen Besitz dem Ausstellungszweck überlassen. Gegenstände der öffentlichen Sammlungen, die ebenfalls zur Disposition gestellt waren, sind nur insoweit benutzt, als zur Charakteristik einzelner Kunstperioden notwendig erschien.

Die Ausstellung findet im Kurländer Palais am Zeughaufe statt. Das Palais, nach dem Herzog Karl von Kurland, der es einst bewohnte, benannt, ist 1729 erbaut und enthält in seiner großen Galerie mit Spiegeln und Bildern, in Weiß und Gold, ein glänzendes Beispiel der Renaissancedekoration. (Einen Spiegeltisch hat v. Zahn in der Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrg. 1873, Heft 2, publicirt.) In den oberen Räumen dieses Palais ist das gegen 900 Nummern enthaltende Ausstellungsmaterial übersichtlich und gefällig, und, so weit es die beschränkte Lokalität und das Material erlaubte, nach Geschichte und Technik angeordnet. Auch ein rechtzeitig ausgegebener Katalog kommt, als zweckentsprechendes Orientierungsmittel, dem Besuch wie dem Studium der interessantesten, sehr beachtenswerthen Ausstellung entgegen.

Das Treppenhaus, durch welches man in die Ausstellungsräume gelangt, ist mit Rüstungen, Hellebarden, einigen Möbeln und Schmuckwerten geschmückt.

Im ersten Zimmer sind zunächst hauptsächlich die mittelalterlichen Gegenstände vereinigt. Ihre Zahl ist klein und es sind fast nur kirchliche Gegenstände; doch befinden sich einige werthvolle Reliquiare und Kelche, wie ein reich ausgefatteter Speise- oder Ministerialtisch aus dem 13. Jahrhundert darunter. Ebenso ist unter den Paramenten das schöne Antependium mit der Krönung der Maria und zwölf Heiligen hervorzuheben, welches, aus der Stadtkirche zu Pirna stammend, gegenwärtig dem Museum des l. sächs. Alterthumsvereins angehört, und in seiner auf italienischen Einfluß deutenden, zarten Zeichnung und kunstvollen Ausführung zu den vorzüglichsten Stickerien des Mittelalters zählt. Verhältnismäßig zahlreich sind die Bäckereibände, Holz-, Leber- und Metallbände, insbesondere aus der späteren Blüthezeit der sächsischen Buchbinderei. Hauptsächlich ist die l. Bibliothek mit ihren Vorräthen hier eingetreten; auch die Leipziger Stadtbibliothek hat ein interessantes Diptychon-Fragment frühromantischer Zeit geliefert. Unter den Miniaturen findet sich ein Remling zugeschriebenes Blatt. Die oberen Theile der Fenster des Zimmers zeigen gute mittelalterliche Glasgemälde. Die Wände sind, wie die der folgenden Räume, mit Teppichen und Gobelins decorirt, darunter französische, niederländische und sächsische Arbeiten. Letztere aus einer in Friedrichstadt-Dresden zu Anfang des vorigen Jahrhunderts kurze Zeit bestehenden Gobelins-Manufaktur.

Ein Durchgangszimmer giebt einen guten Ueberblick über die kleineren häuslichen Geräthschaften der beiden letzten Jahrhunderte.

Der Saal, welcher folgt, ist vorzugsweise der Renaissance gewidmet. Längs der Wände sieht man Möbel mit Schnitzereien und Intarsien, darunter den schönen Schrank des Hanns Schieferstein aus dem l. historischen Museum; ferner auf einigen Kredenzischen: Gläser, Binntrüge, Fayancen, wie Delfter Geshirr, deutsche Steingutarbeiten, darunter eine Anzahl niederheimscher weißer Finten, sodann Aposteltrüge, Planetenstrüge u. dgl. Arbeiten, die, im 17. Jahrhundert aufstehend, gewöhnlich als aus Creuzen stammend, bezeichnet werden. In Glaskästen finden sich Schmutzgegenstände, Wanz-, Tug- und Reisenhren, Waffen, weiter ein dem Albrecht Dürer zugeschriebenes Relief in Solenhofen Stein, die Begegnung Kaiser Maximilian's von Oesterreich und König Heinrich VIII. von England vor der Schlacht bei Guinegat darstellend, wie solche unter dieser irthümlichen Bezeichnung noch in einigen Sammlungen vorkommen. Von den verschiedenen Arten der Emailtechnik ist hauptsächlich das sogenannte Wateremail vertreten, welches seine Blüthe im 16. Jahrhundert zu Limoges erreichte. Auch die Schmiedearbeit dokumentirt ihre Tüchtigkeit während der Renaissancezeit durch eine Reihe trefflicher Werke. Unter den Stickerien dieser Zeit befindet sich eine bemerkenswerthe in Seide ausgeführte Arbeit vom Jahre 1571, welche, als Behang eines Kredenzisches dienend, eine Satire auf die Kleibernachahmungssucht der Deutschen enthält. Noch ist, als ein auch historisch interessantes Stück dieser Arbeit, die Helzapotheke Friedrich des Großen zu nennen; sie soll in Hochkirch 1755 zurückgelassen worden sein.

In dem folgenden großen Saale und seinen Nebenräumen hat schließlich die Rococo-Zeit einen glänzenden Vertretung gefunden, wozu die in liberalster Weise aus dem königl. Garde-Neuble hergeliehenen Schätze nicht wenig beitragen. Schränke, Tische, mit schön gearbeiteten Metallbeschlägen und Einlagen von Silber, Perlmutter, edeln Hölzern und kostbaren Steinarten, Standuhren mit prächtiger Boularbeit, zahlreiche andere Prunkgeräthe und kleinere Schmucksachen zeugen von der schöpferischen Kraft und der hohen Ausbildung der Technik in jener oft so unverständig geschmähten Zeit. Namentlich enthalten die Möbel belehrende, die verschiedenen Phasen des Stils charakterisirende Beispiele, so insbesondere auch für die Phase des Uebergangs in den sogenannten Bopstilt. Weiter sieht man einige interessante Stücke von dem immer seltener werdenden sogenannten rothen Böttgerporzellan; auch Sevres ist durch einige größere Gegenstände in sogenannter Pâte tendre neuere Anläufe der l. Geshäftsammlung vertreten. Hieran reihen sich Kostume, Epigen, Waffen, darunter besonders java-

nische, wie verschiedene andere Arbeiten Mafens, nierte und emailierte Vasen u. dergl. Ebenso hat noch der seiner Zeit viel und auch in diesem Blatte besprochene, sogenannte Regensburger Fund einen Platz in diesem Saale erhalten. Die Sammlung, aus vergoldeten Silbergeräthen der Renaissancezeit, größtentheils Augsburger Arbeit, bestehend, befindet sich im Besitz des Herrn Eugen Frey zu Leipzig.

Aus der Menge des Schönen und Interessanten wäre noch Manches hervorzuheben, doch wird schon Vorstehendes genügen um wenigstens eine Andeutung von dem mannigfachen Inhalt der Anstellung zu geben. Diefelbe hat das Interesse nicht nur der einheimischen, sondern auch auswärtiger Kunstfreunde lebhaft in Anspruch genommen. Es dürfte sich sobald nicht wieder Gelegenheit bieten, die Gegenstände in Augenschein nehmen zu können, da sie meistens im Privatbesitz befindlich sind. Indem diese Schätze ausschließlich sächsischen Besitzern angehören, bekunden sie, welch warmer Kunstsinne noch in Sachsen lebt. Möge die Ausstellung zu erhöhtem Sammelleifer anspornen, aber hauptsächlich auch in weiteren Kreisen, dem Kunstgewerbe, Früchte tragen!

G. Claus.

Neue Bilder von Makart.

Wien, 26. Juli 1875.

Hans Makart hatte letzte Woche die prächtigen Räume seines Ateliers zum Besen des Künstlerhauses dem Publikum geöffnet, und darin zwei seiner neuesten Schöpfungen: „Bacchus und Ariadne“ und „Dürer beim Einzuge Karl's V. in Antwerpen“ ausgestellt.

Die Komposition des erstgenannten Bildes war ursprünglich in etwas anderer Fassung als Vorhang für die komische Oper bestimmt. Da dieses Unternehmen vorläufig in die Brüche gegangen, hat sich der Künstler nicht bestimmt gefunden, das Bild, bei dessen erster Herstellung ihm ein technisches Malheur passirt war, für den gleichen Zweck noch einmal auszuführen, sondern hat ein selbständiges, als Dekoration einer Saalwand gedachtes Oelgemälde daraus gemacht, welches kürzlich um den Preis von 3000 £ in den Besitz des Herrn Duncan in London übergegangen ist.

Das Bild muß, nicht nur wegen seiner bedeutenden Dimensionen — es mißt etwa 25 Fuß Länge und 15 Fuß Höhe, — sondern auch an koloristischer Kraft und Virtuosität der Behandlung zu den Hauptwerken des Künstlers gezählt werden. Makart hat hier wieder einmal sämtliche Register seiner Kunst gezogen, und abgesehen von dem blendenden Gesamteffekt auch im Einzelnen einige so reizende und originelle Klangwirkungen erzeugt, daß Niemand sein Bild ohne Staunen und Entzücken wird betrachten können. Aber diesen großen und sel-

tenen Eigenschaften stehen leider auch wieder die alten, tief greifenden Mängel gegenüber. Der Komposition fehlt es an Einseitigkeit und Versändlichkeit; die meisten Gestalten würden uns die Antwort schuldig bleiben, wenn wir sie streng nach Charakter und Vorhaben inquiriren wollten; und gerade die Hauptfiguren, Bacchus und Ariadne, sind in Erfindung und Ausföhrung mit die schwächsten des Bildes. Nur der weinselige Ausdruck des jugendlichen Gottes entspricht einigermaßen dem Wesen des Dargestellten; im Uebrigen entbehrt die Figur jedweder Bedeutung. Ariadne aber ist eine ganz gewöhnliche Ballerina, die ihre keineswegs tadellosen Reize mit widerlicher Koquetterie zur Schau trägt. Von der Gefolgschaft des Bacchus ist nur der feiste Silen, gleich links neben dem Tigermagen der Ariadne, ganz das, was er sein soll: der Fallsturz des Alterthums, eine Gestalt von ungeheurer Lebensfülle und schlagender Charakteristik, dabei gemalt, wie nur ein großer Meister der Farbe es vermag, namentlich der Kopf ein wahres Prachtstück. Allen übrigen Satyrn, Kentauren, Panien, Bacchantinnen u. s. w., die sich da schäfernd und musizierend herumtbewegen, fehlt es entweder an der rechten Lebenswahrheit oder sie sind, wie einige der nackten Gestalten des Vordergrundes, derart reizlos und selbst roh in der Malerei, daß keine dauernde Freude an dem Ganzen aufkommen kann. Makart hat den Schauplatz an den Strand des Meeres verlegt. Aus den Wogen tauchen am unteren Rande des Bildes Tritonen und Najaden empor, welche mit dem Geselge des Weingottes ihr Spiel treiben. Links gegen den Hintergrund breitet sich Waldessidicht aus, gegen dessen tiefe Schatten der blaue Himmel und die zahlreichen nackten Gestalten sich leuchtend abheben. Die großen Waffengegenstände von Licht und Dunkel, von dem dominirenden Blau der Meereswogen und des Himmels zusammengehalten, machen die Wirkung des Bildes aus. Von einer strengeren Architektur der Anordnung, von einem wohlthuenden Rhythmus in der Bewegung der Komposition sucht man jede Spur vergebens. Man könnte ein gutes Stück von der linken Seite des Bildes wegschneiden, ohne demselben in der Hauptsache wehe zu thun. Es sind also auch bei diesem Werke wieder nur Einzelheiten, die uns voll befriedigen können, es ist die flüchtige Beherrschung der malerischen Mittel, welche unsere Bewunderung erweckt: aber zum ungetheilten Genuß, wie ihn das wahrhafte Kunstwerk erzeugt, in welchem Geistiges und Sinnliches zur vollen Schönheit sich vereinigt haben, gelangen wir nicht.

Als Skizze ungemein reizvoll und vielversprechend ist der Entwurf zu dem zweiten Bilde, den Makart auf der Staffelei stehen hat: „Dürer beim Einzuge Karl's V. in Antwerpen“ (1520). Die Idee ist einigen Stellen in Dürer's Tagebüchern und einem uns aufbewahrten

Gespräche desselben mit Melanchthon entnommen (Campe, Reliquien, S. 81 und 96; Thausing, Dürer's Briefe zc., S. 83 und 95). Dürer berichtet in seiner „Niederländischen Reise“: „Mein Wirth führte mich in die Werkstätte der Maler im Zeughaus zu Antwerpen, wo sie den Triumphzug herrichten, durch welchen man den König Karl einführen soll.“ Und erzählt dann später: „Ich habe einen Stüber gegeben für das gedruckte „Einreiten zu Antwerpen“, wie der König mit einem fösslichen Triumph empfangen wurde — da waren die Pforten gar festbar verziert — mit Schauspielen, großer Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen habe.“ Als Melanchthon 1526 in Nürnberg sich aufhielt, sagte ihm Dürer bei einem seiner Besuche: Er habe damals die Mädchen „sehr aufmerksam und etwas unverschämmt in der Nähe betrachtet, weil er ein Maler sei.“ — „Diese Mädchen“ (fügt Campe a. a. O. hinzu) „waren die schönsten der Stadt Antwerpen, beinahe ganz nackt und nur mit dem dünnsten Flor bedekt. Nackte Mädchen waren nichts Seltener bei solchen Festen; ja es war noch eine Ehre für die, welchen zu Theil wurde, sich so öffentlich sehen zu lassen, denn das Poos fiel nur auf die schönsten.“

Der Stoff ist wie geschaffen für Malart. Er giebt ihm Gelegenheit, blühende Schönheit und Prachtentfaltung uns im vollen Glanze seiner koloristischen Virtuosität vorzuführen. Die Komposition zeigt uns auf langgestreckter Fläche die zum Empfange des Monarchen reich geschmückte Stadt. Links an der StraÙe, von dem jubelnden Volke umringt, steht Dürer, den Blick auf den Zug gerichtet, dessen Spitze der Kaiser bildet, die Reihern der blühenden Mädchengestalten zu beiden Seiten. Bannerträger, wehende Fahnen und der ganze prunkende Festapparat füllen den Hintergrund. Ein glühendes Roth, wie Malart es liebt, bildet den Grundton des farbenprächtigen Bildes. Möge es dem Meister gelingen, dasselbe so geübigen auszuführen, wie er es geistvoll entworfen hat! C. v. L.

Bur Schweizerischen Kunstgeschichte.

* Ueber Gregorius Sidingcr, Maler, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn, erhalten wir von Herru F. A. Zetter dortselbst die nachfolgenden Mittheilungen:

„Ein Solothurner Künstlername, welcher mehr als 250 Jahre verschollen war, ist wieder aufgefunden worden.

In den Wappenbüchern der hiesigen St. Lucas-Bruderschaft trifft man Anfang des 17. Jahrhunderts mehrere Federzeichnungen, welche, ihrer geschmackvollen Ausführung nach zu schließen, auf einen talentvollen

Künstler der damaligen Zeit hinweisen. Es sind im Ganzen sechszehn Blätter und einige davon tragen das Monogramm G + S.

Als Schaffner der obgenannten Gesellschaft forschte ich schon über 20 Jahre dem wirklichen Namen des Künstlers nach, ohne irgentwie ein günstiges Resultat erzielt zu haben. In einigen öffentlichen Sammlungen der Schweiz, sowie in der Albertina in Wien, traf ich Holzschnitte mit obigem Monogramm bezeichnet. Jügli's Verikon der Schweizer Künstler und das große Werk von Nagler kennen wohl das Monogramm, jedoch ist ihnen der Name Sidingcr unbekannt.

Erst vor wenigen Tagen gelangte ich unverhofft in den Besitz von einigen ältern Kupferstichen, unter denen sich fünf Kabirungen in Folio befanden, welche sogleich mein Interesse erweckten. Bei genauer Untersuchung fand ich auf dem Titelblatte folgende Worte:

„Gemeiner Vöbllicher Eydgnosschafft der Trozschchen „Ortte Panner, sammt eines Jedem Namen auch für-nemstn Schlachten, die sye in Ibrn Lanen gethan, „so vyl mäglich, uff dz flyßigste Contrafetet und „durch Rhymen, wann, und in welchem Z„Jede „geschehen sey erklärt“ auch Zwölff Glaubens Ar-tikel, sammt zwölff Prophetischen darzugehörigen „sprüchen, auch den fürnemstn Studien der Passions „darzugehan. Deszghlychen nie uszgangen, denselben „zu Lob und Ehren gestelt in Kupfer Grabirt und „getrudt zu Fryburg in üchtland anno MDXCI. „Durch Gregorium Sidingcr von Solothurn.“

Und auf dem Blatte Solothurn steht das Monogramm G + S. Somit war die Identität der Buchstaben G + S mit Gregorius Sidingcr nachgewiesen.

Ich forschte nun weiter und fand durch die gütige Vermittlung des Herrn Pfarrer Lambert in den hiesigen Pfarrbüchern verzeichnet, daß sich Gregorius Sidingcr am 6. Hornung des Jahres 1595 mit Elisabeth Theitrich verehelicht hat. Der Geburtsstag des Künstlers war nicht zu bestimmen, da unsere Taufbücher leider nicht bis in diese Zeit hinaufreichen. Weitere Mittheilungen über unsern Künstler verdanke ich dem Herru Staats-schreiber J. J. Amiet, welcher in den Rathsprotokollen vom Jahre 1593 fand, daß der Rath von Fryburg eine Forderung Sidingcr's von den hiesigen Behörden verlangte, und im Jahre 1594 kaufte die damalige Regierung für die Rathsstube ein Gemälde auf Holz von Sidingcr, das jüngste Veridict darstellend, welches auch Hafner in seiner Chronik erwähnt, ohne den Namen des Malers zu nennen.

Nach den vorhandenen Zeichnungen zu urtheilen, zeigt sich, daß Gregorius Sidingcr ganz nach dem Geschmack der damaligen Glasmaler arbeitete, und es ist wohl anzunehmen, daß derselbe seine Entwürfe zur Ausführung von Glasmalereien geliefert habe.

Hoffentlich wird die Kunstgeschichte sich dieses Zeit mehr als 250 Jahren verschollenen Künstlers annehmen und genauere Details zu Tage fördern."

Nekrologe.

B. Josef Fay, Historien- und Genremaler in Düsseldorf, ist beiseit nach längeren Leiden den 27. Juli gestorben. Er war in Köln den 10. August 1813 geboren, und gehörte von 1833 bis 1841 der Düsseldorfer Akademie an. Dann ging er nach Paris, wo er Schüler von Paul Delaroché wurde, und später ließ er sich bauernd in Düsseldorf nieder. Hier vermählte er sich mit einer Schmeißer des Landschaftsmalers Albert Krug und wurde dadurch zugleich mit Oswald Achenbach und Albert Namur verschwägert. Fay malte uerft Historienbilder und verrieth dazu eine ganz hervorragende Begabung. Es ist daher sehr zu beklagen, daß er sich, durch die Ungunst der Zeitverhältnisse veranlaßt, später der Genremaleri zuwandte. Sein bedeutendstes Werk ist jedenfalls der große Fries von 66 Fuß Länge und 4 Fuß Höhe für das Rathhaus in Oberfeld, der leider trotz der ihm übrigen schönen Fresken der Düsseldorfer Künstler zu Grunde gegangen ist. Fay schilderte darin Leben und Sitten der alten Deutschen in meisterhafter Weise und läßt monumentaler Auffassung, Riehsucht, Ackerbau und die friedlichen Beschäftigungen beginnen; Kriegen, Schwertertanz, Bürtelspiel und Jagden folgen, und dem gottesdienstlichen Opfer schließen sich Kampfszenen, die mit dem Siege Armin's im Teutoburger Walde ihren Abschluß finden. Das Ganze ist trefflich komponirt und von einer Großartigkeit des Stils, wie sie sich selten in den Werken der Düsseldorfer Schule findet. Die Kartons zu diesem Frieze, der dessen Ausführung als Fresco Julius Schröder betheiligt war, sind, wenigstens theilweise, noch erhalten und verdienen irgend einer bedeutenden Galerie eingerückt zu werden. Auch dürfte eine Hervorhebung sehr zu empfehlen sein, da sie sich zu wenig bekannt und gewürdigt worden sind. Von den historischen Gemälden Fay's ist noch „Simion und Delia“ (1839) zu erwähnen, welches sich im Besitz des Museums Wallraf-Ridary in Köln befindet. In Paris malte er 1846 die Schlussszene aus Goethe's Faust und eine Episode aus „Romeo und Julia“. Nach seiner Rückkehr von dort malte er ausschließlich Darstellungen aus dem italienischen Volksleben mit wesentlicher Betonung der landschaftlichen oder architektonischen Scenerie. Er leistete auch hierin sehr Anerkennenswerthes und verrieth seinen Bildern besonders durch ein leuchtendes Colorit und gewandte Pinselführung einen feinsinnigen Reiz. In den letzten Jahren seines Lebens brachte er mehrere Monate in Italien zu und steigerte durch die dort gesammelten Eindrücke und Studien den Werth seiner Arbeiten. Fay gehörte zu den Mildgütigsten und thätigsten Mitgliedern des Künstlervereins „Malaffans“ und erfreute sich einer allseitigen Beliebtheit und Achtung. Zu seinen nächsten Freunden zählt Kraus, der ihn in ganz vorzüglicher Weise porträtirt hat. Fay hinterläßt eine Wittve und drei Kinder. Seine Werke sichern ihm ein ehrenvolles Andenken.

Louis Antoine Barre, Bildhauer, einer der hervorragendsten Vertreter der romantischen Schule, geboren in Paris 1795, ist beiseit am 27. Juni gestorben. Anfangs Kupferstecher, dann als Goldschmied für Jumeire beschäftigt, hatte er als Bildhauer den ersten durchschlagenden Erfolg, als er 1827 einige Büsten und später einen Idefeus im Kampfe mit den Minotaurus im Salon ausstellte. Vorsehungsweise bewahrt sich sein Talent in der Darstellung der Thierwelt, des Herbes, des Ewmen u. s. w. Seit 1868 war er Mitglied der Pariser Akademie.

K. William Jacob Hans, amerikanischer Thiermaler, starb am 13. März 1875 in New-York, nach längerer Krankheit. Hans wurde am 8. August 1830 in New-York geboren, und erhielt den ersten Zeichenunterricht durch John A. Smith, war jedoch in seiner höheren Ausbildung Autodidakt. Im Jahre 1850 stellte er uerft in der Akademie in New-York aus, wurde 1853 zum Genossen gewählt, resignirte aber 1857, und hielt sich seitdem von der Akademie fern. Im Jahre 1860 machte er eine Reise nach den Ueften des Missouri,

um die Thiermarte der Ebenen zu studiren, und diesem Gebiete sind denn auch seine bedeutendsten Bilder entnommen. Zu seinem eigenen Vergnügen hat Hans auch einige Bilder von Orkiden gemalt. Mehrere seiner Werke sind vervielfältigt worden. Eines seiner Hauptbilder, „Eine wandernde Büffelherde“, im Besitze des Herrn Marshall D. Roberts, New-York, lithographirte er selbst. Den Stein verfertigte er nachdem 300 Abzüge gemacht waren.

K. Frederik H. Spencer, amerikanischer Maler, seit 1846 Mitglied der „National Academy of Design“ in New-York, starb am 3. April 1875, zu Washington, Staat New-York, im Alter von ungefahr 70 Jahren. Spencer war früher in der Stadt New-York anständig, wo er den Ruf eines guten Porträtmalers genos.

Preisbewerbungen.

Bei der diesjährigen Preisvertheilung an der Wiener Akademie wurden nachfolgende Preise uerkannt: Allgemeine Malerschule. Eine goldene Jäger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Schiller's Pallade: „Der Gang nach dem Eisenhammer“, und zwar der Preis: „Der ist besorgt und aufgehoben“, Georg Subic aus Pofjane (Aram). Der Vampische Preis für Altzeichnungen nach der Natur: Karl Wilda aus Wien. Ein Gumbel'scher Preis für die besten Gesammtstudien: Eduard Vietzsch aus Lemberg. Allgemeine Bildhauerschule. Eine goldene Jäger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Aethis erhält von Hephaistos das für Achilleus gefertigte schimmernde Waffengeschmeide“ (Atlas, 18. Gesang): Karl Haslstedt aus Jähring (Steiermark). Ein Gumbel'scher Preis für die besten Gesammtstudien: Joseph Bachan aus Wien. Der Reuling'sche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Ferdinand Kromer aus Wien. Spezialschule für Historien-Maleri des Prof. v. Engerth. Ein Preisstipendium für ein Gemälde „Bestall“, Franz Simm aus Wien. Der Rosenbaum'sche Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Heimkehr“, Franz Simm aus Wien. Spezialschule für Historien-Maleri des Prof. Eisenmenger. Ein Preisstipendium für eine Porträt-Studie, Anton Müller aus Wien. Spezialschule für Historien-Maleri des Prof. Feuerbach. Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Rudolph Ernst aus Wien. Spezialschule für Historien-Maleri des Prof. Trendelenburg. Ein Preisstipendium für ein noch unvollendetes Gemälde: „Rudolph von Habzburg vor der Leiche Othofar's“, Franz Rehtung aus Schüttenhofen (Nobmen). Spezialschule für höhere Bildhauerei des Prof. Kundmann. Ein Preisstipendium für eine Studie: „Chederberner“, Heinrich Fug aus Guntramtsdorf (Niederösterreich). Spezialschule für höhere Bildhauerei des Prof. Jumböck. Ein Preisstipendium für eine Studie: „Schlafender Jann“, Alois Eder aus Habersbrunn (Niederösterreich). Spezialschule für Landschaftsmaleri. Eine goldene Jäger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Aain erstickt den Abel und sichts“ (Buch Moses, Kapitel IV, Vers 1 bis 16), Wilhelm Bernaschik aus Wirtelbach (Niederösterreich). Ein Gumbel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Karl Dnken aus Jener (Oberrubing). Ein Preisstipendium für ein großes Landschaftsgemälde: „Partie aus Wila d'Este“, Karl Dnken aus Jener (Oberrubing). Spezialschule für Kupferstecherei. Eine goldene Jäger'sche Medaille für eine Zeichnung nach einem in der Heideberger-Galerie befindlichen Bilde, Anton Pfränder aus Billingen (Großherzogthum Baden). Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Viktor Jaspser aus Wien. Spezialschule für Graveur- und Medaillekunst. Ein Gumbel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Alerns Emptmeyer aus Wien. Der Liebmam'sche Preis für die beste Granirung einer Medaille, Alerns Emptmeyer aus Wien. Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Hermann Wittig aus Jauer (Breschweig-Sachsen). Spezialschule für Architektur des Prof. v. Danke. Eine goldene Jäger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf eines Friedhofes für eine Stadt von 20,000 Seelen nach gegebenem Programme“, Johann Steuer aus Sautgau (Warttemberg). Ein Gumbel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Rudolph Pauler aus Jägerndorf (Oesterreich-Sachsen). Ein Preisstipendium für einen Entwurf zu einem Theater,

Esold Redemann aus Hamburg. Specialschule für Architectur des Prof. Schmidt. Der Spangemüller'sche Preis für Gesammtarbeiten, Richard Ruder aus Stuttgart (Württemberg). Der Pein'sche Preis für Reise-Aufnahmen (Tirol), Julius Deininger aus Wien.

Vermischte Nachrichten.

B. Professor Christian Böttcher in Düsseldorf hat die Zahl seiner anmutigen Darstellungen aus dem Leben und Treiben am Rhein kürzlich um ein neues großes Bild vermehrt, welches sich den früheren in ebenbürtiger Weise anschließt. Es betitelt sich „Sonntag am Rhein“ und zeigt uns im Mittelgrunde einen aufwärts steigenden Kahn mit einer fröhlichen Gesellschaft junger Damen und Herren, die mit gestülpten Hombrettern und lebenden Züchern die lockenden Ufer begreifen. Zur Linken feuert ein Kaden Stromabwärts, der eine Prozession mit lebenden Kirchenbänken und Kujid zu irgend einer Wasserkraft führt, während rechts ein mächtiger Dampfer dahinsieht und im Gegenstich zu jenem Nachklang aus den Tagen mittelalterlich romantischer Wunderglaubens die Neuzeit charakterisiert, deren täglich verändernde Anschauungen auch am Rheine täglich fühlbarer werden. An den Ufern sitzen und stehen die Bewohner in ihren Sonntagsobern und auch der reisende Engländer fehlt nicht, der in unerschütterlicher Ruhe seine Angel in's Wasser hält. Der landschaftliche Hintergrund, der wie immer bei Böttcher vorzüglich ist und wesentlich zur Gesamtwirkung beiträgt, zeigt die Ruinen „Kaste“ und „Maus“. Das Ganze macht einen warmen, lebensvollen und positiven Eindruck. Die Stimmung ist ungemein hell und sonnig, und die Ausführung höchst geübt. Wenn wir den schönen Wäde einen Vorwurf zu machen hätten, so wäre es der, daß es in dem Reichtum der einzelnen Motive sehr überladen erscheint. Doch sind dieselben alle für das Leben am Rhein höchst charakteristisch.

B. Professor Julius Köning in Düsseldorf hat sein großes Bild „Die Grablegung Christi“, welches durch den Brand der Düsseldorfer Akademie fast beschädigt war, nunmehr vollständig wiederhergestellt. Das treffliche Bild hatte bereits auf verschiedenen großen Ausstellungen verdiente Anerkennung gefunden und sollte gerade auf's Neue verstanden werden, als jener Brand ausbrach. Da man es nicht mehr die Haupttreppe herabbringen konnte, so löste man es schliesslich vom Holtrahmen und schickte die Veranwand, so gut es ging, zusammen, um sie auf diese Weise über eine Nebentreppe zu retten. Köning konnte sich lange nicht entschließen, die dadurch verursachten Beschädigungen auszubessern. Doch hat er es nun endlich mit so ästhetischem Erfolg gethan, daß man seine Spur derselben mehr zu entdecken vermag. Besonders wird das ausgezeichnete Pferd bald den ihm gebührenden Platz in einer großen Galerie finden, da es alle Vorzüge einer lebensevollen Auffassung und eines satten und wirksamen Colorits bezieht, die wir bei vielen modernen religiösen Historienmalern vergebens suchen.

Herrn S. v. Angeli's Thätigkeit am englischen Hofe berichtet Max Schelling der Wiener A. Z. Presse: „Unser Landsmann Angeli war so freundlich, mich einen Blick auf das werden zu lassen, was er in den wenigen Monaten seines hierseins für die Königin, die ihn hierherberufen, geschaffen hat. Es ist für die kurze Zeit überaus viel: ein lebensgroßes Kniestück der Königin selbst, welches im Speiseaal in Windsor seine Stelle finden wird; ein Familienbild von vier Figuren, nämlich der Prinz von Wales sammt Gemahlin und vier Kindern, das für das Sechsfold der Königin in Coburne bestimmt ist; Porträts des Herzogs und der Herzogin von Edinburgh; die Prinzessin Louise mit ihrem Gemahl, dem Margens von Vorne; Prinz und Prinzessin Christian, nebst der jüngsten der königlichen Töchter, der Prinzessin Beatrice — somit sämtliche gerade anwesenden Kinder der Königin, nebst Schwägerinnen, Schwägerstöchter, Enkeln und Enkelinnen — zusammen ein Zwanzig Porträts, von denen freilich noch nicht alle vollendet auf der Leinwand stehen. Daneben aber noch, als wäre mit dieser Arbeit nicht genug gethan gewesen, ein Porträt von Sir John M'Neil und ein anderes vom Herzog von Argyll, beide höchst charakteristisch,

sojugal für Künstler geschaffene Köpfe. Man kennt Angeli, seine Pinselführung und den Werth seiner Porträts zu gut, als daß ich von hier aus darüber ein Wort zu verlieren nöthig hätte. Die Königin war von seinen Schöpfungen so entzückt, daß sie ihm einen Ring und die Putzen ihrer Kinder vom Anbenden schenkte; der Prinz von Wales (ob ihn in den engsten Familienkreis und empfahl ihm seinem höchst-eigenen Leibschreiber, dem berühmten Poole, der ihm, o schreckliche That! einen schrecklichen Brand anfertigte; alle übrigen Mitglieder der königlichen Familie überließen sich in Liebeswürdigkeit gegen ihn, und der schottische Leibarzt der Königin, der oft genannt, sonst feinevorne leutliche Brown soll, als ihm die Gebieterin ihr eigenes, von Angeli gemaltes Porträt zeigte, die unceremoniöse Heuerung gethan haben: „Werden Eure Majestät alle anderen in's Feuer. Das ist das einzige gute, das von Eurer Majestät bisher gemacht worden ist.“ Für die Wahrheit dieses Brom'schen, in obigen Worten ausgedrückten Kunsturtheils möchte ich die unbedeutende Bärigkeit durchaus nicht übernehmen, aber nachdrücklich wurde es überall, und so viel mehr ich, daß Angeli nach Darmstadt muß, um dieselbe die Tochter der Königin (Prinzessin Alice) sammt deren Gatten und Kindern zu malen; daß die Herzogin von Bedford und Northumberland sich bei ihm schon für das nächste Jahr auf ihre respektiven Porträts vorgemerkt haben; daß es nur von ihm abhängen wird, ob er die genannte zahlungsfähige Bevölkerung dieser Insel in Einzel- und Familienporträts vorzuziehen will, und — kurz und gut, daß er überaus fashionable geworden ist, wie es sich für tugendhafte Menschen und ausgezeichnete Porträtmaler von rechts wegen geümt. Popularität bringt allerdings ihre Uebelstände mit sich. Tadon mußte schon Caesar zu ertragen, als ihm Brutus den Dolch in die Rippen stieß; vor ihm Joseph, als ihn seine ungeliebten Brüder nach Caupen verkaufen, und nach diesen beiden noch sehr viele andere populär gewordene Menschen beiderlei Geschlechts. Auch Angeli hatte seine Noth, bei dem seit die vernehmlich in Damenkreisen in Gebrauch gebracht hatten, daß ein fremder Maler von der Königin beauftragt worden sei, und daß dessen Porträt an allerhöchster Stelle allerhöchste Zufriedenheit erndet hätte, wollten sie allgemal den Fremden und seine Porträts von Angeli zu Angeli's schauen. Bevor sie sich in gewöhnlicher Nachmittagsstunde in ihren schmerzigen Tagesgeschäften begeben, d. h. in Einkaufs in Bond Street, zu Spazierfahrten im HydePark oder zu verschiedenen Theatervorstellungen, Schiltschulden und Gartenfesten, fahren sie gerne am Buckingham-Palaste vor, um daselbst dem Maler des fremden Mannes einen Besuch abzustatten. Dies hieß dem fremden Manne hohe Ehr anstehen allerdings, nur daß es ihm durch die vielen eleganten Besuche mit der Malerin nicht von der Stelle wollte, um dementwillen er doch überhäufig geworden war. Da machte er denn kurzen Prozeß und lagte sein Leib der Königin. Viele beklagt ein menschlich Gefühl, und sie ertheilte strengen Befehl an die Dienerschaft des Palastes, daß Niemand, und träge er auch ein Verzögerungsmittel auf Haupt und Wagenschlag, zu dem malenden Fremdling weiter zugelassen werden dürfe, bei Strafe der Forderung, die Königin über lebendige Verbannung aus dem Reiche oder Gehel. L'honnay soll gut mal y posse. Dem Befehle der Gebieterin wurde gewissenhaft Folge geleistet, und unverrichteter Sache zog seitdem der Damen Schaar von bannen, die neugierig gefahren gekommen war, um des Fremden Studio zu besuchen. Mir hatte er ausnahmsweise den Zutritt geöffnet, indessenfalls ich seine Bilder nicht sehen haben oder als Strafe gewaltsamen Einbringens beim in Tower schmachten würde. Ich hatte ihm dafür hier lebensmannschaftlichen Dank ab und freue mich seitdem über jedes neugeborene englische Aristokratelind, weil ich in ihm einen zukünftigen Porträt. Kandidaten Angeli's erbilden zu dürfen glaube. Möge die Nachkommenschaft sich wahrlich einschließen, in seinem und der Weltgeschichte Interesse!“

Graf Usedom. Die früher verbreiteten Gerüchte von dem Austritt des mit der Verwaltung der Berliner Museen betrauten Reichsraths Grafen Usedom sind jetzt verflummt, und wenn wirklich ein Abschiedsbesuch vorgelegen hat, so ist es in dem Sinne erfolgt, daß Graf Usedom auf seinem Posten verbleibt, welchen er bis jetzt mit Ehren ausgefüllt hat, wie ein Blick auf die unter ihm getheneu großartigen

Anfänge und Verbesserungen zeigt. Vielleicht führen jedoch einzelne Vorkommnisse zu einer Aenderung in der Stellung der Abtheilungs-Directoren und zu deren Vereinigung zu einem Collegium, was unfehlbar der anderen Aemter, welche die meisten noch besetzen und zu welchen das Directorial-Amt ein Nebenamt ist, geschehen kann. Die geschäftliche Behandlung würde noch den Vortheil haben, daß die verschiedenen Directoren Kenntniß von allen Anwesenchaftungen erheben und sich innerhalb der etatsmäßigen Summen mit ihren Anträgen zu halten haben würden, so daß der kommissarische Generaldirector, der nach außen hin die Verantwortung trägt, eine leichtere Verwaltung hätte.

(Mdn. Zeitg.)

Mit den Ausgrabungen in Olympia wird sofort nach Schluß der heißen Jahreszeit, Ende August resp. Anfang September, begonnen werden. Die Vorbereitungen sind eifrig gefördert. Das Wohnhaus, welches für die Mitglieder der Expedition auf einem von der Reichsregierung erworbenen Grundstücke in dem Dorfe Truwa oberhalb des Alpheiosbales errichtet worden, ist vollendet und bereits übergeben. Im Bau begriffen ist noch eine Brücke über einen Nebenarm des Alpheios, so wie ein Holzschwamm, welcher zur Verlagerung des gewonnenen Materials bestimmt ist. Für die Ausführung der Erdbarbeiten, welche sehr bedeutend sein werden, ist ein tüchtiger Ingenieur gewonnen. Mit den Ausgrabungen soll auf der östlichen Seite des Zeustempels in einer Entfernung von etwa 30—40 Meter auf einem Felde vorgegangen werden, welches jetzt noch mit Gerste bestellt ist. Von dem Tempel aus nach dem Alpheios wird Betreffs Ableitung des sich ansammelnden Wassers ein Graben mit einem doppelten Schienenstrange geführt werden, auf welchem die Erde bequem nach einem an dem Ufer des Flusses aufzuwerfenden Damme gefördert werden kann.

(Mdn. Zeitg.)

Der Wormser Dom vom Blitz getroffen. Am 22. Juli ging über Worms ein schweres Gewitter nieder. Dasselbe brachte besonders den herrlichen Dom in große Gefahr. Unter furchtbarem Krachen fuhr der Blitz nächst der westlichen Kuppel in das Dach des Mittelchiffes, und obwohl derselbe nicht zündete, so sind doch die sonstigen Bergebauern, welche er anriechte, von solcher Bedeutung, daß sich der Schaden noch gar nicht berechnen läßt. Der ganze Laurentius-Chor hat bedeutend gelitten, und das im Innern losgelöste Mauerwerk bedrohete beim Verabzürzen das zu sinken stehende Monument, indem es den Fuß einer an demselben angebrachten Figur abfiel. Doch viel bedeutender noch sind die Verstörungen an dem westlichen Seitenturm, an welchem der Stroß sich seinen Weg nach der Erde suchte. An dem Seitengang, der sich um denselben hinzieht, wurden mehrere Säulen vom Kapital bis zum Sockel gespalten und abgeblättert, das steinerne Kreuz des eiten Dachbühmendens wurde herabgeworfen, von der unter dem Gahn befindlichen Krone wurden große Steine weggeschleudert und aus dem steinernen Seim mehrere Eandern herausgerissen, die in das Innere des Thurmes fielen. Außerdem sind in Folge der gewaltigen Erschütterung alle Jagen des Helms sehr gelockert, und es bleibt einer gründlichen Untersuchung durch Sachmänner über-

lassen, von welcher Ausdehnung die nothwendig vorzunehmenden Reparaturen sein müssen.

Der sogenannte Sturm der Acciaiofi, der Heft der Befestigungen, mit welchen die mittelalterlichen Befreiher von Athen den Aufgange zu den Propyläen der Acropolis versehen, soll demnächst auf Betreiben der griechischen archäologischen Gesellschaft niedergegriffen werden. Zur Unterstützung dieses Unternehmens hat Dr. Schiemanm der Gesellschaft 13,000 Drachmen (ca. 9000 Mark) zur Verfügung gestellt. (Academy.)

Falsche Reanaulds. Zu den Bemerkungen des Herrn Prof. Bruno Meyer zu meiner Notiz „Falsche Reanaulds“, in No. 32 der „Chronik“, sei mir eine kleine Berichtigung gestattet. Herr Prof. Meyer meint, daß Berliner und das in America aufgetauchte Bild würden wohl identisch sein. Diese Schlussfolgerung ist nicht richtig. Das amerikanische Exemplar wurde Ende November oder Anfang December in New York auf einer Auktion angeboten, das Berliner Exemplar war aber noch am 23. December in den Händen seines dortigen Besitzers. Diese zwei Thatsachen geben klar und deutlich aus den mitgetheilten Documenten hervor.

Boston, im Juli 1875.

S. R. K.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-arts. No. 10.

Arabesque grotesque, von A. Scheyn. — L'église de Normanville près d'Evreux, von R. Bordeaux.

The Academy No. 1059, 170.

The St. Paul's basilica on the Ostian way, von C. J. Hemans. — Mr. Madoc Brown „King Lear“, von W. M. Rossetti. — Japonism, von Ph. Burty. — The work of Méryon, von F. Wedmore. — J. B. Waring's drawings at the South Kensington Museum, von M. Heaton. — Art sales.

L'Art No. 31, 32.

L'architecture au salon, en 1875, von A. de Baudot. — Le salon de 1875, XIV, XV, von P. Leroy (Mit Abbild.) — La sculpture égyptienne, IV, von E. Soudi. (Mit Abbild.) — Le tableau de L. David: Le tambour Farra, von A. Valabrega. (Mit Abbild.) — Japonisme, histoire de la poésie ka Maï, von Ph. Burty. (Schluss Mit Abbild.) — Les courants au prix de Rome, von R. Ballu. — Le goût de l'art chez un parisiens au XVII. siècle, von H. de Pulga. (Mit Abbild.) — Courrier d'Allemagne (Hamburg). 3 Kunstbeilagen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Juli.

Ergebnisse einer im Jahre 1874 geschehenen Nachgrabung auf der Balne der Klosterkirche von Bonna, jetzt Posa, bei Zeltz, von G. Sommer. (Mit Abbild.) — Ueber Glockenräder in polnischen Kirchen, von M. Scheyer.

Kunstkroujk No. 9 u. 10.

Ulti vole cenove. over Kunst. Albr. Dürer. — David Teniers d. j. — De teventoonstelling van schilderijen te 'Gravenhage. — A. Pflger, von C. Vosmer. — 2 Kunstbeilagen.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri.

4. Heft.

Sergell i Paris, von C. G. Estlander. (Mit Abbild.) — Rembrandt van Rijn. Sagogifuren och den verkliga. (Fort: Mit Abbild.) — Om Upsala domkyrkas restaurering, I, von C. H. Nyblom. (Mit Abbild.) — Korrespondens från Köpenhamn, von S. M. H. — Akademiens för de fria konsterna utställning. — 4 Kunstbeilagen.

Inserate.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen: Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Goethe's GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolai-Gymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 80 Pf.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb.
10 Mark 50 Pf.

Ermässigtter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst.“
Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis 25 Mark, für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 18 Mark.

Inhalt: 1. A. Fenerbach, Beweinung Christi, (Pieta) rad. von J. L. Koch. — 2. Schöna, Fischmarkt von Chioggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Haut auf der Ficht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schiele, Auf den Wällen von Kensburg, rad. von L. Fischer. — 6. B. v. Neher, Die Engel bei Abraham, gest. von H. Metz. — 7. Aug. Gelet, Idylle, Originalradirung. — 8. M. v. Schwind, Krakowka, gest. von Schütz. — 9. E. Jettli, Motiv von Hilarion in Oberbayern, rad. von J. Klaus. — 10. E. v. Gebhardt, Die Erweckung von Jairi Tochterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Geijsen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Merz, Christus des Sturms bedrängend, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinende Schwesster, rad. von L. Friedrich. — 14. Meisenauer, Der Bauer, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Heerle, Schild mit allegor. Darstell. des Krieges, gest. von Th. Langer. — 16. Jac. Kniesdel, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 17. Cratus, Gefangene Cavaliere vor Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Kniesdel, Marina, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Rosenfamilie, Originalradirung. — 20. Aug. Schäffer, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 21. Carraccio, Mänliches Porträt, rad. von J. Klaus. — 22. L. Hugo Becker, Der Mühlteich, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Blausche, Originalradirung. — 24. Neureuther, Die Nanne, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, Hühner, von H. Bröbant.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermässigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Buchhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Sieben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Zweite Serie.

Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts.

Autographirt und herausgegeben

von

H. E. v. Berlepsch.

2 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8–9 Hefte.

Leipzig, im Mai 1875.

E. A. Seemann.

Sieben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von A. Ortwein, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

47.—50. Lieferung. (Neue Folge 3.—6. Lieferung.)

Inhalt: Nürnberg, herausg. von A. Ortwein 5. Heft.

Cöln, herausg. von G. Heuser. 2. Heft.

Baden, herausg. von L. Gmelin. 1. u. 2. Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1–46 sind noch sämtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hübnerschmid & Pries in Leipzig.

Gewerbe-Museum Minutoli in Liegnitz.

Dieses berühmte und in allen Zweigen des Kunstgewerbes bedeutende Museum wird mit Ausnahme der Oelgemälde und einzelner grösserer Gegenstände, welche einseitig noch zur Decoration des kgl. Abtheilungsquartiers im Schlosse zu Liegnitz notwendig sind, im Laufe des Octobers durch den Unterzeichneten in Köln öffentlich versteigert. — Eine Ausstellung des kostbaren Museums findet in seiner Vollständigkeit am 16. und 17. August in Liegnitz statt, und eine Separat-Ausstellung einige Tage vor der Auction in Köln.

J. M. Heberle

(H. Lempertz's Söhne) in Köln.

So eben erschien:

Der
Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.

Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

Die geehrten Herren Correspondenten der Zeitschrift werden ersucht, ihre Einsendungen während der Monate August und September an die Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann, Leipzig, Königl. 3. Adressirung zu wollen.

Wien, 31. Juli 1875.

G. v. Pöggendorf.

Beiträge

von Dr. G. v. Eßnow
(Wien, Zverriannungsges.
25) es, an die Verfassn.
(Leipzig, Kgl. Bibl. 3),
zu richten.

20. August



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal geleistete Beiträge
werden von jeder Post-
und Anzeigengebühren an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. des Postbetrags) wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: Die Glasgemälde aus den jetzt zerstörten Kirchen Köln. — Die Verhinderung der Kunstwerke aus Italien. — Reflexe: W. D. Vater; G. Parting; Joseph C. Hagen. — Geschnitt-Ausfertigung in Berlin; Düsselhof. — Ötziographen des Kölner Domabildes; Die Gemmenammlung des Herzogs von Marlborough. — Nachrichten über Buch- und Kunstmarkt. — Zeitstellen. — Jahres.

Die Glasgemälde aus den jetzt zerstörten Kirchen Kölns.

Außer den prächtigen, theils aus dem Anfang des 14., theils aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammenden gemalten Fenstern im Kölner Dome gab es in den einzelnen Stifts-, Kloster- und Pfarrkirchen eine Menge von herrlichen Glasgemälden, welche bei der allgemeinen Verwüstung in der französischen Zeit theilweise verschleubert und zerstört, theilweise im Interesse der Kunst und Wissenschaft in Sicherheit gebracht wurden. Aus den für den Verkauf bestimmten Klosterkirchen wurden die Tafelgemälde und andere Kunstgegenstände nach Paris geschleppt oder von einzelnen Kunstfreunden käuflich erworben. Die Glasgemälde blieben vorläufig in den Fenstergesperrten, und von der Domänenverwaltung wurde verfügt, daß sie ebenso, wie die Kirchengemälde selbst, öffentlich sollen versteigert werden. Schon waren verschiedene Alterthumsfreunde aus England nach Köln geeilt, um diese kostbaren Kunstobjekte für englische Privat- und öffentliche Sammlungen zu erwerben. Auf Betreiben des Professors Wallraf, der mit unermüdlichem Eifer aus der allgemeinen Verfallung zu retten suchte, was möglich war, that der Präfect Matschin Schritte bei der Domänen-Verwaltung, welche dahin führten, daß der öffentliche Verkauf der fraglichen Glasgemälde suspendirt wurde. Nachdem die Verwaltungs-Kommission der Central-Schule diese Koncession erwirkt, ging sie weiter und stellte dem Präfecten in einem Schreiben vom 8. frimaire des Jahres XI (29. Nov. 1802) vor, daß die Verkaufs-Suspension nur dann die im Interesse der Wissenschaft und Kunst gewünschte

Bedeutung haben werde, wenn die Verwaltungs-Kommission die Autorisation erhalte, die Fenster ausheben, in das alte Jesuiten-Gebäude zu den andern daselbst aufgestellten Kunstgegenständen schaffen und für kunstgeschichtliche Studien zugänglich machen zu lassen. Drei Tage darauf antwortete der Präfect, er theile den Eifer für die Erhaltung der Erzeugnisse einer Kunst, die gänzlich verloren gegangen sei; er habe dem Domänen-Director den Auftrag ertheilt, für die Aushebung der Gemälde Sorge zu tragen und an die von der Kommission angegebene Stelle zu deponiren. Der Domänen-Director des Noer-Departements Nobillard befahl nun unter dem 27. frimaire (18. Dec.) dem Domänen-Empfänger Schirmer, sich mit der Verwaltungs-Kommission der Central-Schule in Verbindung zu setzen und sich durch eine von derselben zu ernennende Special-Kommission die der Erhaltung würdigen Glasgemälde bezeichnen zu lassen. Von der Verwaltungs-Kommission wurden Thiriart und Professor Wallraf beauftragt, die Glasgemälde unter Zuziehung eines erfahrenen Glasermeisters inventarisiren und in das Jesuiten-Gebäude bringen zu lassen. Hier sollten diese Objekte so lange in deposito verbleiben, bis die Regierung über die weitere Bestimmung derselben nähere Anordnung treffen werde. Am 9. ventose wurde die Inventarisirung begonnen und am 17. beendigt. Im Kreuzgange des St. Apollinarislosters fanden sich nachfolgende aus den Jahren 1524, 1525 und 1526 stammende Darstellungen: Die Geburt Christi, die Beschneidung Christi, die heil. drei Könige, die Flucht nach Aegypten, die Versuchung Christi, die Abnahme Christi vom Kreuze, die Krönung Christi, ein Cyclus aus der Lebensgeschichte des heiligen Bernhard,

die Sendung des heil. Geistes, die heil. Magdalena, die Auferstehung Christi, die Kreuzigung und Abnahme Christi vom Kreuze, der Verrath Christi durch Judas, Christus am Delberge, die Taufe des h. Johannes, die Versuchung Christi durch den Teufel, die Geschichte der h. Ursula, das letzte Gericht, die h. Maria und verschiedene andere Darstellungen. In der Dominikanerkirche fanden sich im Ganzen vierzehn Figuren, der Heiland, die Mutter Gottes und die zwölf Apostel, außerdem in dem mittlern großen Fenster eine Rosette, in welcher Christus und die h. Maria, umgeben von Arabischen und Randwert, dargestellt waren, dann noch zwei Bischöfe und verschiedene Szenen aus dem alten und neuen Testamente. Am 17. wurden die Fenster im Umgang des Cäcilien-Ertes ausgehoben; theilweise stammten dieselben aus dem Jahre 1579. Es waren: Der englische Gruß, die Jungfrau Maria und Elisabeth, die Geburt und Beschneidung Christi, der Stall von Bethlehem und die h. drei Könige, die Aufopferung Christi und die Flucht nach Aegypten, der Mord der unschuldigen Kinder, Christus im Tempel, Christi Ueberrfahrt über das Meer, Christi Erscheinung, die Verwundlung von Wasser in Wein, die Versuchung Christi, die Taufe des Johannes, die Erweckung eines Toten, die Heilung eines Kranken, die küßende Magdalena zu Füßen Christi, Christus schreibt auf den Boden, Christus und die Schächerer im Tempel, Christus vor Pontius Pilatus, die Verspottung Christi, die Krönung und Gefißelung Christi, Christus dem Volke vorgestellt, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuze, die Braklegung, die Auferstehung, die Erscheinung vor Magdalena, Christus hängt am Kreuze, das letzte Gericht, die Fußwaschung, das letzte Abendmahl, die schlafenden Jünger, der Verrath des Judas, nochmals die Gefangenschaft und die Verspottung Christi. Mit großer Besorgniß erhielt die Verwaltungskommission der Central-Schule durch den Präfecten Malchin de dato 23. fructidore des Jahres XII Kenntniß von einem Schreiben des französischen Ministers des Innern, Chaptal, worin eine genaue Angabe über Gegenstand, Alter, Verrüger und früheren Standort der einzelnen im Jesuitengebäude befindlichen Glasgemälde verlangt wurde; sie fürchtete, gleich nach Eingang dieses catalogue raisonné würde die Abführung der fraglichen Kunstgegenstände in das Museum Napoleon nach Paris verfügt werden.

Die weitere Verfolgung der Angelegenheit scheint aber in Vergessenheit gekommen zu sein, und die Glasgemälde blieben an ihrem Aufbewahrungsorte. Im Jahre XIII (1805) wurden auf Befehl der Municipalität, welche in richtiger Weise den hohen Werth der Erzeugnisse einer Kunst, „qui n'existe plus“, zu würdigen konnte, die gemalten Glasfenster der für den Ab-

bruch bestimmten Pfarrkirche von St. Lorenz, der Canonikerkirche von Herrleichenam, der Pfarrkirche von St. Brigiden und der Klosterkirche von Zion in das Jesuiten-Kollegium gebracht. An diesem Aufbewahrungsorte wurden die genannten Glasgemälde vielfach beschädigt, zertrümmert und spoliirt, und sie konnten nur dadurch gegen weitere Verletzung und gegen Entfremdung geschützt werden, daß sie in sicheren Verwahrung gebracht wurden. Die städtische Verwaltung trat deshalb im Jahre 1823 mit dem Kirchenvorstande der Dompfarre in Unterhandlung, und dieser erklärte sich damit einverstanden, daß diese gefährdeten Reste alter Kölner Herrlichkeit im Demarchiv deponirt würden.

Die königliche Regierung gab ihre Zustimmung zu dieser Translocirung, und die Kirchencasse der Dompfarre bezahlte die Transportkosten mit 28 Rthlrn. 41 Stübren. Hier lagen sie unbeachtet, bis im Jahre 1849 der Bau eines städtischen Museums zu erster Beratung kam; da machte die städtische Bau-Kommission den Vorschlag, die genannten Fenster in dem projectirten Neubau anzubringen. Zu diesem Zwecke mußte der Baumeister genaue Kenntniß von der Zahl und Größe der Fenster haben, um sich bei der Entwerfung des Bauplanes darnach zu richten. Die städtische Verwaltung reauirte nun die Fenster von dem zwischenzeitlich in die Rechte und Pflichten des früheren Kirchenvorstandes getretenen Domkapitel. Das Domkapitel aber, welches sich als die rechtmäßigen Eigenthümer der Glasgemälde betrachtete, wies das Ansuchen des damaligen kommissarischen Oberbürgermeisters von der Hand und erklärte, die in Rede stehenden gemalten Fenster seien zu dem Zweck in das Demarchiv überbracht worden, damit sie für den Dom unverletzt erhalten und verwendet, insbesondere auch bei Beschädigungen der Dom-Gladmalereien zu deren Ergänzung benützt werden sollten. Die städtische Verwaltung hatte keine Lust, wie bezüglich des Dombauwerkes, die Frage über das Eigenthumsrecht den Gerichten zur Entscheidung zu überlassen; sie ließ ihre Ansprüche fallen und nahm beim Bau des Museums seine weitere Rücksicht auf diese Glasgemälde. Als vor einigen Jahren die neue Dom-Sakristei und das westliche Fenster des nördlichen Seitenschiffes mit neuen Fenstern versehen werden sollten, entschloß sich das Domkapitel, die genannten alten Glasgemälde zu benutzen. In der Sakristei wurden die großen Figuren des Judas, Simon und Antonius, in dem Kapitelsaal und der Bibliothek die Figuren des h. Petrus, des h. Dominikus und des h. Johannes Evangelist, in der Bibliothek eine Reihe kleinerer Darstellungen aus dem Leben des Heilandes angebracht. Letztere stammen wahrscheinlich aus dem Kreuzgange des St. Apertkosters. Eine Reihe von ähnlichen kleineren Darstellungen wurde auch in dem untern Halbfenster des nördlichen Querschiffes ein-

gelassen. Es möchte passender gewesen sein, diese kleineren Bilder in der Sakristei und im Kapitelsaale zu verwenden und die dort befindlichen großen Figuren in dem genannten Halbfenster einzulassen. Diese Figuren würden hier besser wirken und mehr zu den Darstellungen des neben dem Halbfenster befindlichen ganzen Fensters passen. Weiteres zeigt in glücklicher Zusammenstellung Figuren aus verschiedenen Fenstern: unten die Heiligen Eilvester, Gregor, Felix und Nabor; diese Figuren weisen sich als eine Stiftung von Cleve und Holland aus; darüber an den Seiten zwei Donatoren, in der Mitte Maria mit ihrem göttlichen Sohne auf dem Schooße und ein Kaiser; noch höher zeigen sich vier kleinere Figuren. Das obere Maßwerk ist mit kleineren Darstellungen gefüllt.

L. Gansen.

Die Verschleppung der Kunstwerke aus Italien.

Ueber diesen Gegenstand betrachte die „National-Zeitung“ kürzlich einen beachtenswerthen Artikel, dem wir folgendes entnehmen: „Es wurde vor einiger Zeit aus Rom berichtet, daß der Deputirte Manfrin im italienischen Abgeordnetenhanse den Justizminister Bigliani auf die Verschleppung von Büchern, Manuskripten und Kunstwerken aus den aufgehobenen römischen Klöstern aufmerksam machte und zu energischen Maßregeln zur weiteren Verhinderung dieses „Industriezweiges“ aufforderte.

Für denjenigen, welcher das gottselige Treiben der römischen Mönche und Nonnen kennt, war damit nichts Neues gesagt, aber ein anerkannterwerthes Verdienst bleibt es doch, die Sache im Parlament zur Sprache gebracht zu haben. Besser wird es dadurch freilich nicht, denn was zu verschleppen war, ist längst verschleppt worden und kehrt nimmermehr an die alte Stelle zurück. Auch sage ich nicht um die 67 Risten Bücher, welche der fromme Bigliani und seine womöglich noch frömmere giunta liquidatrice, ohne jedes Recht über Staatseigenthum zu verfügen, den frommen Vätern der Gesellschaft Jesu großmüthig geschenkt haben, denn all' dieses theologisch-literarische Hebricht ist in Italien in Hunderten von Exemplaren zu finden und verunreinigt alle italienischen Bibliotheken. Aber ich beklage, daß eine staatliche Behörde sich den Vorwurf zuzieht, daß sie aus übertriebener zärtlicher Rücksicht für Mönche und Nonnen ausdrückliche Bestimmungen des Gesetzes mit Füßen tritt und treten läßt, aufhört pflichtgemäß für die Befolgung desselben zu sorgen.

Man hat zwar in Deutschland keinen besonders guten Begriff von der Handhabung der Gesetze in Italien, aber man hat dort, denke ich, doch keine richtige Vorstellung von der Art, wie in Italien Gesetze umgegangen werden. Dies an verschiedenen konstatirten

Fällen zu zeigen, soll mit eine der Aufgaben dieses Berichtes sein.

Der Export von Kunstwerken ist in Italien ein eben so alter wie lohnender Industriezweig. Obgleich alle Spezialgesetzgebungen der früheren italienischen Staaten die Ausfuhr von Kunstwerken nach dem Auslande grundsätzlich verboten und von einer besonderen Bewilligung der Regierung von Fall zu Fall und von einer mehr oder minder hohen Ausfuhrzate abhängig erklärten und die dawider Handelnden mit schweren Strafen bedrohten, gingen doch Tausende von Kunstwerken, ohne Bewilligung und ohne Ausfuhrzate, in's Ausland, und es dürfte kaum eine außeritalienische Kunstsammlung geben, die sich nicht auf diese Weise mit dem größten Theile ihres Besizes an Werken antiker Plastik und italienischer Malerei versorgt hätte. Die italienischen Exporteure lachten dem gewissenhaften Käufer in's Gesicht, der sich den Formalitäten des Gesetzes fügen wollte: sie wußten besser, wie man es in diesen Dingen anzufangen habe, um leicht und rasch zum Ziele zu kommen. Wenn man dies kennt, lächelt man, wenn man in Göthe's „Italienischer Reise“ die Vorbereitungen zur Entführung der schönen baciatischen Tänzerin liest, die heute in der Sala delle Maschere des Vatikanischen Museums aufgestellt ist; mit welcher Zärtlichkeitsausdrücken ein italienischer Exporteur Göthe beehren würde, wenn er diese Schilderung lese, was ich gar nicht anzudeuten. Wäre es jemals einem fremden Kunstfreunde eingefallen, die Kolosse des Monte Cavallo heben zu wollen, so würde solch' ein Exporteur Mittel und Wege gefunden haben, sie mit derselben Leichtigkeit in's Ausland zu schaffen, wie irgend ein Bronzefigürchen von 10 Centimeter Höhe. Denn nicht bloß der Gelbverdienst, sondern auch die Herzensfreude, der Regierung ein Schnippchen zu schlagen und sie mit all' ihren Aufsichtsorganen dem öffentlichen Hohn preiszugeben, wirkten bei solchen Unternehmungen mit und machten erst eigentlich ihren Reiz aus. Ueberdies galten alle Beamten vom ersten Minister bis zum letzten Zollwächter für brave Leute, die, wenn es sein mußte, beide Augen schlossen, nur um nichts zu sehen, was sie nicht sehen sollten.

Dies vorausgesetzt, wird man sich nicht wundern dürfen zu hören, daß Mönche und Nonnen in der Voraussetzung der Aufhebung der Klöster rechtzeitig alles zur Seite schafften, was ihnen einen Verkaufswert zu haben schien. Choralbücher mit Miniaturen, Bilder, Statuen, Gobelins, alte gestickte Wegewänder, alte goldene und silberne Kirchengesäße wurden lange vor der Aufhebung der Klöster in Sicherheit gebracht und durch vertraute Mittelspersonen verkauft. Ich will hier nur aus meiner persönlichen Erfahrung den einen Fall erwähnen, daß einer meiner Freunde, ein kunstsinziger Ausländer, der sich eine Gemäldegalerie anlegte und sie testamentarisch

seinen Heimatlande legirte, in den beiden letzten Jahren 15 Miniaturen aus einem Missale vom Ende des 15. Jahrhunderts, welche an Schönheit weder dem Grimmanischen Brevier noch dem Chigischen nachstehen, um 20,000 Franken und ein schönes, wohlgepaltenes edles Bildchen von Beato Angelico um 6000 Franken gekauft hat, beide aus italienischen Klöstern stammend. Der berühmte Kelch des Klosters von Grottaferata ist seit einigen Jahren spurlos verschwunden. Mehr oder minder kostbare Manuskripte von Klöstlern und Kirchenvätern in Klosterbibliotheken fehlen jetzt ebenfalls, wobei noch zu bemerken ist, daß sich die Mönche gar nicht die Mühe genommen haben, sie in den Inventarien zu streichen. Oder es wurden ganze Bibliotheken oder Partien von 6000 bis 8000 Bänden durch Scheinverträge an irgend einen Kardinal verkauft, wie dies in den Klöstern von San Pietro in Vincelli und in der Minerva vorkam. Bei andern Abgängen wurde geradezu erklärt, daß der Papst ihre Ueberführung in den Vatikan befohlen habe. Ueber noch andere könnten deutsche und englische Antiquarbuchhändler die genaueste Auskunft geben.

Große, ja kolossale Altarbilder sind vielfach verschwunden und tauchen namentlich bei Pariser und Londoner Kunsthändlern wieder auf. Wie ungenirt es dabei hergeht, mag der eine soll zeigen, daß, während die *giunta liquidatrice* von dem Kloster Besitz nahm, der Vater Superior der Oratorianer das bekannte große Gemälde von Rubens in der Chiesa nuova bei Seite schaffen und es nur auf energischen Einspruch des Vater Theiner wieder auf seinem frühern Platz aufstellen ließ.

Ueberdies ist die Verschleppung heute leichter als jemals. Bekanntlich ist dem Papste das Recht zugesamt, daß vom Vatikan ausgehende und mit dem päpstlichen Amtssiegel versehene Sendungen ohne zollamtliche Visitation und zollfrei überall hin versendet werden können. Man weiß, daß von 1871 bis 1873 allwöchentlich aus dem Vatikan hunderte von Kisten unbekannter Inhalts unter päpstlichem Amtssiegel nach Civitavecchia expedirt und von dort auf französischen Schiffen nach Marseille geschifft wurden. Da weder das Geheimarchiv des Vatikan, noch die vatikanischen Bibliothek, noch die Archive der verschiedenen apostolischen Kongregationen jemals eingepackt oder von Rom in's Ausland geschifft wurden, so liegt die Vermuthung nahe, daß jene Tausende von Kisten nur verschlepptes Klostergut enthalten mochten. Es scheint aber der Regierung niemals in den Sinn gekommen zu sein, zu untersuchen, ob das Garantiegesetz auch jede Art von Mißbrauch jenes dem Papste eingeräumten Privilegiums sanktionire und ob nicht gerade der augenscheinliche Mißbrauch desselben die Regierung ermächtigen würde, sich einmal von dem Inhalte dieser Sendungen Einsicht zu verschaffen. Seit dem vorigen Jahre jedoch sind diese

Sendungen weniger zahlreich und seltener geworben: ein Anzeichen, daß man bereits möglichst vollständig „liquidirt“ hat und daß wenig oder nichts mehr zu verschenden übrig ist.

Jedoch ist zureichender Grund zu dem Verdachte vorhanden, daß manche mit dem päpstlichen Amtssiegel versehene Rüste weder vatianisches noch löstertisches Gut, sondern höchst profanes Privateigenthum enthalten habe. Die italienischen Exporteure stehen mit dem Vatikan auf bestem Fuße. Namentlich ein vielbekannter römischer Antiquitätenhändler steht im Verdachte, sich beim Export antiker Kunstwerke der päpstlichen Prärogative auf's ausgiebigste zu bedienen und unter dem Schutze des päpstlichen Amtssiegels die verschiedenen öffentlichen und privaten Kunstsammlungen des Auslandes nicht bloß mit kleinen antiken Bronzen und Schmuckgegenständen, sondern auch mit lebensgroßen und kolossal ansehnlichen Stulpturwerken zu bereichern. Vor einigen Monaten war er eben daran, einen ganzen antiken Mosaikfußboden in's Ausland zu transportiren, als die Sache ruckbar wurde und ihm einige kleine Annehmlichkeiten mit der Polizei und der Justiz zuzog. Und zwar nicht wegen des großen Volumens dieser Sendung — denn in dieser Beziehung hätte er sie über die italienische Grenze geschafft, ohne daß irgend eine Behörde ihrer gewahr geworden wäre — sondern anderer Umstände wegen, die ich hier in der Kürze anbeuten will.

Dieser Mosaikfußboden — oder richtiger gesagt ihrer zwei — war in der Nähe von Ostia ausgegraben worden. So oft Aehnliches vorkommt, heißt es herkömmlich, daß die Stücke auf Grundstücken zweier oder mehrerer verschiedener Grundbesitzer aufgefunden wurden, denn diese Angabe gewährt nach Umständen große Werthe. Zunächst müssen die einzelnen Stücke zu einem Ganzen vereinigt werden. Der Eigenthümer A ist ein guter Mann, der mit sich sprechen läßt und sich mit einem mäßigen Preise begnügen würde. Aber der Eigenthümer B ist ein wahrer Wüthwolf und stellt die auschweifendsten Forderungen. Er weiß was er thut; der Käufer des einen Theils will selbstverständlich das ganze Kunstwerk erwerben, und nach der Ansicht des Verkäufers kann da kein Preis zu hoch sein; B läßt daher auch nicht einen Scudo nach. A redet zur Mülte, aber B nimmt keine Raision an. Endlich nach langem Zeitraße giebt auch B nach. Der Handel wird abgeschlossen und der Strohhalm B erhält die ausbedungene *mancia* vom Eigenthümer A auf Kosten des Käufers. Oder die beiden Ehrenmänner A und B geben vor, sie unterhandeln, unter selbstverständlicher Forderung der äußersten Diskretion, mit zwei verschiedenen Käufern, deren einer den andern nothwendig überbieten muß. Der wirklich Käufer wird endlich entweder mit dem Eigenthümer oder mit dem Strohhalm handeltreibig. Am nächsten

Zuge kommt aber der Verkäufer zu ihm und bedauert, das Geschäft rückgängig machen zu müssen, denn der Miteigentümer habe inzwischen mit einem andern Käufer um einen bedeutend höhern Preis abgeschlossen. Aber da er, der Verkäufer, ein Galantuomo sei, würde er nur höchst ungern vom Verkaufe zurücktreten und habe seinem Miteigentümer vorgeschlagen, daß dem ersten Käufer das Verkaufsrecht gewahrt bleiben müsse, wenn er sich dazu verstehe, den höhern Preis zu zahlen, den sein Konkurrent geboten habe — wenn nicht, nicht, denn man könne ja doch nicht seinen Schaden verlangen und sein Miteigentümer beharre auf dem höhern Preise. Solche Komödien werden oft mit so großer Virtuosität abgepielt, daß auch ein sehr vorsichtiger oder misstrauischer Käufer dem bösen Spiele nicht auf den Grund kommt.

Also auch unser Mosaikfußboden hatte zwei solche Miteigentümer, deren einem die Rolle zuziel, die Mosaiken zu besichtigen und mich über den vom Verkäufer geforderten Preis auszusprechen. Ich sah mir daher die Mosaiken an, fand das eine, feinere, in Figuren und Ornamenten ziemlich hübsch, zwar sehr beschädigt, aber leicht zu restauriren, das zweite, rohere, sehr wohl erhalten, aber durchwegs geschmacklos. Hinsichtlich des geforderten Preises von 30,000 Franken war ich der Ansicht, daß er zwar nicht für's Ausland, wohl aber für Italien, wo solche Fünde häufig genug vorkommen, zu hoch sei, und daß die Regierung, wenn sie schon zum Kaufe entschlossen sei, für das feinere Mosaik höchstens 15,000 Franken bieten, von dem gröbern aber gänzlich absehen sollte. Etwa vier oder fünf Tage später hörte ich, daß die beiden Mosaikfußböden aus dem Magazine, wo ich sie gesehen, gestohlen und spurlos verschwunden seien. Die Sache erschien mir unglauublich, denn das Magazin lag in nächster Nähe des Corso, und keines der 17 oder 18 großen und schweren Stücke des Mosaiks konnte, ohne die Hilfe von wenigstens drei bis vier Männern und nur auf Lastwagen von dort fortgeschafft werden, eine solche Verladung konnte aber gewiß nicht stattfinden, ohne von der Nachbarschaft gesehen oder gehört zu werden. Bald jedoch klärte sich die Sache auf. Die Polizei hatte eifrig dem Missethäter nachgeforscht und kam ihm bald auf den Grund. Zur allgemeinen Ueberraschung wurden die werthvolleren Stücke des Mosaiks im Keller unseres Antiquitätenhändlers vorgefunden, welcher erst behauptete, durchaus nicht zu wissen, wie das corpus delicti in sein Haus gekommen sei, später aber sich erinnerte, sie von einem Mosaicisten gekauft zu haben. Es wurde alsbald eine gerichtliche Untersuchung des Vorfalles angeordnet, welche jedoch noch nicht zum Abschlusse gekommen ist, da einige

Monate später mehrere antike Granit- und Marmorssäulen am Palatin abhanden gekommen sind und ebenfalls bei unserm Antiquitätenhändler vorgefunden wurden, wodurch sich die gerichtliche Untersuchung komplizirte. Il n'y a rien de sacré pour un antiquaire, namentlich wenn dieser ein Millionär ist und als großer Patriot mit der roten und der schwarzen Internationale auf gleich gutem Fuße steht. Es ist wohl nur seinem Patriotismus zuzuschreiben, daß er, um den künstlerischen Ruhm Italiens im Auslande zu verbreiten, Kunstwerke von größtem archäologischen Interesse, wie den jetzt im British Museum befindlichen Herakopf aus Girgenti oder den vielberühmten bemalten etruskischen Sarkophag, aus Italien schaffte. Ob es auch sein Patriotismus war, der die jetzt im Louvre aufgestellte Benusstatue von Palerme nach Frankreich brachte, bin ich leider wegen Mangels an zuverlässigen Daten außer Stand zu bestimmen. Ich würde von dieser absonderlichen Art von Patriotismus nicht sprechen, wenn ich nicht gehört hätte, daß dieser Antiquitätenhändler sich dessen laut rühme und die italienische Regierung für die Verschleppung von Kunstwerken verantwortlich mache, welche gerade er selbst mit seinen zahlreichen Agenten ohne Vorwissen der Regierung in's Ausland zu bringen weiß. Dagegen wird auch der von Bonghi bei der Kammer eingebrachte Gesetzesentwurf seine Wohlthe schaffen, denn ein Haifisch zerreißt ohne Mühe die Maschen des Netzes, in denen sich kleine Fische fangen.

Das fortwährende Verschwinden antiker, in Italien ausgegrabener Kunstwerke erinnert mich an einen vor etwa zwei Jahren gemachten archäologischen Fund, dessen ich hier zu dem Zwecke erwähnen will, weil möglicherweise ein kunstfreundlicher Leser dieses Blattes über den jetzigen Verbleib desselben Auskunft zu geben im Stande sein könnte. Es ist dies eine lebensgroße Statue einer eie Wassererschale haltenden Nymphe, welche an die sogenannte Danaide der Galleria dello Status des Vatikans erinnert, aber in Auffassung und Ausführung der letzteren weit überlegen ist. Der nackte Oberkörper ist nämlich gar nicht und der Kopf nur sehr wenig vorgebeugt, und die mit beiden Händen anmuthig gehaltene Wassererschale stützt sich leicht auf den etwas vortretenden rechten Oberschenkel. Der Unterkörper ist mit einem vortrefflich drapirten Gewande bekleidet, welches die feinen Formen des Leibes erkennen läßt. Die Statue, ein Werk von großer Schönheit und Anmuth, wurde bei Aspra in den Cainer Bergen beim Weadern eines Grundstückes aufgefunden und nach Rom gebracht und soll sich jüngst bei „einem römischen Bildhauer“ befinde der Restauration einiger geringfügiger Schäden befunden haben. Aber alle meine Nachfragen nach diesem römischen Bildhauer sind ganz erfolglos geblieben. Ich belau eine Photographie der Statue und heisse mittelst

dieser das Original zu entdecken, aber es gelang mir nicht einmal den Photographen zu erfassen, der das Lichtbild aufgenommen hatte. Dies ist nun ganz und gar italienische Art, eben, auch den einfachsten Dabestand in solchen Dingen möglichst zu verwirren und zu verduffeln. Möglich, daß die Statue sich wirklich noch in Rom befindet; doch scheint es mir weit wahrscheinlicher, daß dieselbe bereits ihren Weg in's Ausland angetreten hat, wenn sie nicht gar schon seit Monaten in irgend einem ausländischen Museum aufgestellt ist; denn unser patriotischer Antiquitätenhändler dürfte sich ein solches Kunstwerk kaum haben entgehen lassen."

Retzloge.

K. William H. Baker, amerikanischer Porträt- und Genremaler, starb den 29. Mai 1875, zu Proffon, im Staat New-York, im Alter von einundfünfzig Jahren. Baker war seit mehreren Jahren Director der Zeichenschulen der „Brooklyn Art-Association“.

K. Wilbert Burling, amerikanischer Maler und Mitglied der „American Society of Painters in Water-Colors“, starb am 8. Febr. 1875, zweiunddreißig Jahre alt, zu Riverdale, am Hudson. Er malte hauptsächlich Vogel und war in diesem Fache auch als Illustrator thätig. Als Schriftsteller hat er ebenfalls über Vogel geschrieben.

K. Joseph C. Gatton, amerikanischer Porträt- und Genre-maler, starb am 7. Febr. 1875, im Alter von sechsundvierzig Jahren, zu Hones, am Hudson. Gatton war Genosse der „National Academy of Design“: Europa besuchte er vor nicht langer Zeit.

Sammlungen und Ausstellungen.

Holzchnitt-Ausstellung in Berlin. Ueber diese am 12. Juli im Uhrsaal der Berliner Akademie eröffnete Ausstellung schreibt ein Berichterstatter der „Post“: „Mit die Ausstellung auch nicht besonders reich besetzt, so genauen doch die ausgestellten Arbeiten, um ein charakteristisches Bild von dem Stande der Holzchnitttechnik — oder wie man nach Maßgabe der gegenwärtig fast ausschließlich angewendeten Werkzeuge sagen sollte — der Holztechnik in Deutschland zu geben. Während bisher die Holzschneider in Stuttgart die erste Rolle spielten, wird ihnen nunmehr die Palme von München und Leipzig streitig gemacht. Die zahlreichen illustrierten Verlagsartikel der Stuttgarter Buchhändler, mehrere dort herausgegebene illustrierte Zeitschriften haben die Kräfte der dortigen Holzschneider dermaßen in Anspruch genommen, daß ihre Thätigkeit, die doch, wie die Kupferstecherkunst, immerhin eine gewisse Kunststufe einnehmen will, zur reinen Handwerksarbeit herabgesunken ist. Nur der Holzschneider Kersch macht eine rühmliche Ausnahme. Von den Münchener Holzschneidern verdient Herr B. Best den ersten Preis. Einige seiner Arbeiten erinnern in der Feinheit der Ausführung und in der Zartheit und Tiefe des malerischen Tons geradezu an Rembrandtsche Radirungen. Seine Imitationen der bizarren Gemälde von Gabriel Max dürfen sich den besten französischen Arbeiten dieses Genres an die Seite stellen. Auch die Herren W. Michael und Jenzel, der die Zeichnungen A. v. Berner's in den Gedichten Schöffel's gezeichnet hat, verdienen eine ehrenvolle Erwähnung. Die Arbeiten des Herrn S. Raefberg nehmen unter den ausgestellten Holzschneidern den ersten Rang ein. Einige Skizzen aus dem Kriege nach Zeichnungen von Bürger sind den Arbeiten der Franzosen, deren Holzchnitttechnik im Allgemeinen die unsrige weit übertrifft, vollkommen ebenbürtig. Seine Radibildung des bekannten Leiermanns von Knauts ist ein in Ton und Manier durchaus vollendetes Werk. Die ältere Berliner Schule — vertreten durch A. Vogel, Fr. Walter, A. v. Steinde — leidet an großer

Trockenheit und Mähterheit, wenngleich sie in der Sauberkeit und Akkuratheit der technischen Durchführung vielleicht alle übrigen Schulen übertrifft. Herr Vogel hat einen großen Fortschritt nach Aushalt ausgeführt, der noch mit dem Meister geschmeckt ist; eine Zeichnung, die, wie bemerkt, sehr wegen ihrer Schmiegeleit und Konsistenz kaum außer Gebrauch gekommen ist. Herr von Steinde bildet bereits den Uebergang zu der jüngeren Generation, in welche durch die Thätigkeit der talentvollen Zeichner Bürger, Starbina, Pfeißel, Mölling, Braunmeyer u. A. und durch die Maler A. v. Berner, A. v. Heiden, Menzel u. A. ein frischer Geist eingebracht ist. Von vielerstrebenden jüngeren Holzschneidern ist besonders Herr A. Bona hervorzuheben, der mit großem Verständniß Zeichnungen alter Meister gutgetreu zu reproduciren versteht und namentlich für Anfertigung von Architektur-Schnitten ein großes Geschick zeigt. Ein bei den meisten unferer Holzschneider herrschender Uebelstand ist der, daß die wenigsten von ihnen zeichnen können. Die meisten sieben es vor, in irgend einem Atelier ihre Arbeit wohl oder übel zu absolviren, um möglichst schnell selbstständig zu werden. Einen akademischen Kurso machen die wenigsten von ihnen durch, obwohl ihre Kunst an unferer Akademie gegenwärtig durch Herrn Vogel, der die Stelle des Prof. Gubig eingenommen hat, würdig vertreten ist. Zu Düsseldorf scheint die dortige Materialschleife keinen Einfluß auf die Holzschneider zu haben. Nur Herr Hahn zeigt eine in Ton und Manier selbstständige Auffassung. Die Hamburger Holzschneider sind am wenigsten günstig repräsentirt. — Wäge die Ausstellung von gutem Einfluß auf die Hebung dieses gegenwärtig ziemlich ach und daniederliegenden Zweiges der reproductirenden Kunst sein!“

H. Düsseldorf. Seit langer Zeit haben wir kein Gemälde gesehen, dessen wir mit so unbedingter Anerkennung gedenken müssen, wie des neuesten Bildes von G. von Bodmann, „An der Schleiue“ betitelt, welches kürzlich bei Wörmger und Kraus ausgestellt war. Dasselbe zeigte eine Meisterleistung in charakteristischer Auffassung, stimmungsvoller Farbe und geistreicher Behandlung, daß wir von dem an und für sich ziemlich interessierten Besonderen auf's Höchste gefesselt wurden. Wenn sich die naturalistische Darstellung solcher Hebung erhebt, dann gewinnt sie unferen aufrichtigen Theilnahme, wenn sie aber, wie dies leider nur zu oft der Fall ist, sich auf einen möglichst oberflächlichen Abklatsch der Natur beschränkt, dann können wir uns nur mit Bedauern oder Mißbilligung davon abwenden. Bodmann, dessen großes Talent wir schon mehrfach zu rühmen hatten, führt uns das bunte Vieh und Treiben an einer Schleiue in Holland vor und bringt dabei wieder, wie gewöhnlich, Landschaft, Menschen und Thiere in gleich vortheilhafter Wiederholung zur Anschauung. Alles ist von größter Naturtreue und doch von der höchsten künstlerischen Originalität, und die liebevolle Durchführung könnte gar Manchem zum Muster dienen! Das schöne Bild wird gewiß überall Bewunderung erregen, die es um so mehr verdient, als es äußerst seltlich und anspruchsvoll aufricht. Von den übrigen Arbeiten in dieser Ausstellung sind noch schätzbare Landschaften von Zäccklen, Deber und S. Schuler zu erwähnen, denen sich eine Reihe höchst virtuosen, theilweise etwas dekorativ gemalter Bilder der Weimarschen Schule angeschlossen. — Bei Ed. Schulte haben wir drei Genrebilder von Karl Hübner, die uns weit besser gefallen, als die sämtlichen Gemälde dieses Künstlers aus den letzten Jahren. Es scheint, daß die glänzende Aufnahme und die ehrenvollen Auszeichnungen, die dem Meister bei seiner Reise in America überall zu Theil geworden, nicht ohne vortheilhaften Einfluß auf seine Leistungsfähigkeit geblieben sind, da es die ersten Bilder waren, die er nach seiner Rückkehr gemalt und ausgestellt hat. Die Motive „Trost im Gebet“, „An der Ackerbrücke“ und „Eine Bittwe auf der Brandstätte“ hat Hübner in ähnlicher Weise allerdings schon früher mit Glück mehrmals verwerthet, ohne daß sie dadurch diesmal an Anziehungskraft eingebüßt hätten. Die Porträts von E. Laß, Kauenstein und Graf müssen ebenfalls mit vieler Anerkennung genannt werden. Ebenso drei Bildnisse von Carl Bodtke, die ein erfolgreiches Streben nach lebensvoller Charakteristik und künstlerischer Behandlung bekunden. Von den Landschaften sind noch ein großes Bild von H. Reiters, schön komponirt und liebevoll durdge-

fähr, sowie kleinere Sachen von Albert Arnz und J. Ebel lobend zu erwähnen, und von den Genrebildern „Ein lebendes Mädchen“ von H. Salentin, und zwei kleine Veduten von E. Stammel.

Vom Kunstmarkt.

Photographien des Hölzer Tombales. Das große dreifache Altarbild von Meister Stephan, welches im Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf der Rechten Seite der Flügel die h. Ursula und den h. Geron mit ihren Gefolgen, auf der Linken Seite derselben den emalirten Gruf darstellt, eins der schönsten Werke alter deutscher Malerei und das bedeutendste der kölnischen Schule, ist kürzlich von Anselm Schmitz in Köln nach dem Originale in drei verschiedenen Größen photographirt worden und das photographische Abbild ist außerordentlich gut gelungen, was um so bemerkenswerther ist, als die Aufstellung des Bildes auf dem Altar einer Kapelle des Chorumganges im Dom für eine photographische Aufnahme durchaus nicht günstig ist. Die Größe der drei Aufnahmen hat die aufschneidenden Dimensionen von 12" zu 36". Es besteht zwar eine große Anzahl von Hervervielfältigungen dieses berühmten Bildes, sowohl des Mittelbildes allein, als auch des ganzen Wertes, aus verschiedener Zeit und in verschiedenen Größen und Weisen, von denen wir nur des schönsten großen Kupferstiches von Wausou und der Chromolithographien von Kerschbom erwähnen wollen, allein keine derselben giebt das Original ganz genau und charakteristisch wieder. Dieses hat nun die genannte Photographie auf das Beste, wenn auch natürlicher Weise mit gewissen Abweichungen von der Farbensimmung des Bildes, wie sie die Photographie nicht vermeiden kann. (Möln. Zeit.)

□ Die Gemmenammlung des Herzogs von Marlborough wurde kürzlich in London in einer Auktion um 35,000 Guineen an den Kunsthändler Agnew verkauft, und ging dann in den Besitz eines reichen Fabrikanten, des Herrn Bromlow von Battersden-Parl in Bedfordshire über.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunsthistorische u. kunsttheoretische Werke.

- Audley, G. A.,** and James Lord Bowes. *Ceramic art of Japan.* 2 vols. Folio. London, Sotheman & Co. Frankfurt a. M., Baer & Co.
- Becker, J.,** Die römischen Inschriften und Steinskulpturen d. Museums der Stadt Mainz. gr. 8. Mainz, v. Zabern.
- Crespellani, Ars.,** Del sepolceto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano. Con 4 tav. 4. Turin, Loescher.

Dupeux, F. R., sur l'autel consacré à Hercule Saxonis. Mit 2 Tafeln. gr. 8. Nancy, Berger-Levrault & Co.

Dittschke, H., Antike Bildwerke in Oberitalien. II. Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. gr. 8. Leipzig, Engelmann.

Grneber, B., Die Elemente der Kunstthätigkeit erläutert. gr. 8. Leipzig, Brockhaus.

Michelangelo Buonarrotti, Epistolario edito ed inedito. 4. Florenz.

— La bibliografia delle opere di M. S. Florenz.

Mosler, H., Kritische Kunststudien. gr. 8. Münster, Russel.

Roscher, W. H., Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen u. Römer. II. Juno u. Hera. gr. 8. Leipzig, Engelmann.

Rehm, K., Ein Gang durch und um die Münsterrkirche zu Kloster Heilsbrunn. S. Ausbach, Brügel & Sohn.

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom v. Braunant, Raphael Santi, Fra Giocondo, di Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzungen u. e. Texte z. ersten Male hrsg. v. H. v. Geymüller. 1. Lfg. (9 Bl. z. Th. Photogravure.) gr. Fol. Wien, Lehmann & Wentzel.

Bilderwerke.

Becker, Peter, Bilder aus dem alten Frankfurt. Nach d. Natur gezeichnet. 1855—73. (26 Bl. Ansichten in Lichtdr. v. Nöhring & Frisch.) qu. Fol. Frankfurt a. M., Presdel.

Müller, L., Deutschlands bedeutendste Cathedralen u. Kirchen. Nach d. Natur aufgenommen. In Chromolith. ausgef. u. hrsg. v. Brückner & C., mit histor. Notizen u. Text v. Dr. J. Stockhauer. 1. Lfg. (4 Bl.) gr. Fol. Berlin, Wasmuth.

Zeitschriften.

Mittheilungen des Osterr. Museums No. 119.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden. — Der Ausstellungsraum in Philadelphia. — Jubiläumsscher des Kunstgewerbevereins in München. — Schutz für Werke der bildenden Künste und der Kunstgewerbe.

The Art-Journal. August.

Studies and sketches by Edw. Landseer. (Mit Abbild.) — Anonized glass. von F. R. Couder. — The stately homes of England: Westwood park, Worcester shire, von B. G. Hall u. Jewell. (Mit Abbild.) — Chinese porcelain, v. J. H. Lawrence Archer. — The Royal Academy exhibition. (Forts.) — Ordinary: H. W. Pickersill, Fr. Walker, A. G. Stevens, R. Burchett.

The Academy. No. 171.

Lambeth stoneware and falience, von B. Palliser. — Liverpool art club Japanese Lacquer exhibition, von P. H. Rathbone. — The grand prizes of Rome, von Ph. Burly.

L'Art. No. 33.

A. L. Barye, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Le salon de 1873. XVI., von F. Lerot. (Mit Abbild.) — Document nouveau sur Sebastian Bourdon, von J. Tronbat.

Inserate.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen: Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Goethe's GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 50 Pf.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von

Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Meisterwerke der KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues.

Von Professor Dr. C. v. Lützw.

Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch.
6 Mk. 75 Pf., geb. mit Goldschn. 9 Mk.

Sieben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von Römmler & Jonas, mit illustriertem Text
von Hermann Hettner.

gr. Fol. In Mappe 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verzeichniss der Lichtdrucke.

- | | |
|--|---|
| I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schlossbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1729. | VIII. Diana- oder Nymphenbad. |
| II. Grundriss des Zwingers. | IX. Grottenaal im südwestlichen Eckpavillon. |
| III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons. | X. Cascade an der Südseite. |
| IV. Arkadenhalle des westl. Mittelpavillons. | XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons. |
| V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons. | XII. Der sog. Mathematische Salon im Obergeschoss des südwestlichen Eckpavillons. |
| VI. Übergangschos des nordwestlichen Eckpavillons. | XIII. Hauptportal. |
| VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nebst anstossendem Diana- oder Nymphenbade. | XIV. Perspektivische Ansicht der Südseite. |
| | XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons. |
| | XVI. Perspektivische Ansicht der Westseite. |

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduction bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Sieben erschien und wurde ausgegeben:

Italienische Renaissance.

Original - Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

Zweite Serie.

Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts.

Autographirt und herausgegeben
von

H. E. v. Berlepseh.

2 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8—9 Hefte.

Leipzig, im Mai 1875.

E. A. Seemann.

Regirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertjahn & Fricke in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke
ITALIENS
von
Jacob Burekhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

80. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in
1 Bde. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb.
14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichem
Format:

Beiträge

zu

Burekhardt's CICERONE

von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

1874. br. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der dritten als auch der zweiten Auflage des Cicerone angepaßt.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

zum

Studium der kirchlichen Kunst
von Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 80. broch. 6 M., eleg. gebunden
7 M. 50 Pf.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Beiträge

von Dr. G. v. Cäsar
(Wien, Universitätsbibliothek)
(S. 10), an die Verlags-
(S. 10), an die Verlags-
(S. 10), an die Verlags-
anrichten.

27. August



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gefüllte Zeitschrift
werden von jeder Buch-
und Kunsthändler an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark fremch im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

Inhalt: H. v. Cäsar's Bericht und Adonis. — Waagen, Kleine Schriften. — Die Gesellschaft der 14. u. 15. Jahrhunderts im germanischen Volksraum zu Nürnberg. — Aus Litzel. — Berliner Akademie. — Caffetier. — Zur Kochkunst; Brief, Weiss in Berlin. — Besichtigungen. — Zeitschriften. — Inzerate.

W. Lindenschmit's Venus und Adonis. Von Frau Valentin.

So erfreulich die koloristischen Fortschritte sind, welche anerkanntermaßen die Malerei seit einer Reihe von Jahren gemacht hat, so bedenklich ist es doch, daß auch auf solchen Gebieten dieser Kunst, welche ihrer ganzen Stellung nach in erster Linie einen bedeutsamen Inhalt geben sollen, das Streben, durch koloristische Effekte den Beifall der Beschauer zu erringen, herrschend in den Vordergrund tritt. Ein solches Gebiet ist aber die Historienmalerei. Darf man den, freilich wie es scheint von den bildenden Künstlern noch keineswegs, wohl aber von ästhetischer Seite als gültig anerkannten Satz aufstellen, daß ein Bild durchaus noch nicht zur historischen Malerei zu rechnen sei, wenn es irgend einen wirklich vorgekommenen oder als wirklich gefehenen angenommenen Augenblick aus dem Leben einer historischen bedeutenden Persönlichkeit darstelle, sondern erst dann, wenn dieser Augenblick einen Höhepunkt innerhalb der historischen Entwicklung enthalte, der einen bedeutsamen Rückblick auf das Werden und Wachsen dieses Momentes, und einen eben solchen Vorausblick in die inhaltschweren Folgen der zur Entscheidung gediehenen Einzelhandlung gestattet, so ist damit auch die Notwendigkeit eines über das bloße Interesse an der augenblicklichen Lage hinausgehenden Inhaltes anerkannt. Kommt zu einem solchen eine bedeutende koloristische Fähigkeit hinzu, so wird sie sicher willkommen geheißen werden. Stellt sich diese jedoch derart in die erste Linie, daß die Bedeutsamkeit des Inhaltes zurücktritt oder sogar positiv Einbuße erleidet, damit nur die koloristische Tendenz zum vollen

Ausbruch gelange, so ist dies entschieden ein Abweg, vor dem gewarnt werden muß, um so mehr als die Richtung unserer Zeit auf diesen Abweg hingulenkend scheint.

Zu diesen Bemerkungen veranlaßt uns das kürzlich im Frankfurter Kunstverein zur Ausstellung gebrachte große Bild W. Lindenschmit's: Venus und Adonis. Es trägt in so hervorragender Weise jenen Charakter einer bedeutenden koloristischen Leistung bei Vernachlässigung eines bedeutsamen Inhaltes, daß man es wohl als Typus einer ganzen Richtung innerhalb der modernen Malerei betrachten darf. Zugleich aber wird es gestattet sein, die Bilder mythologischen Inhaltes, besonders wenn dieser der uns von Jugend auf durch Schule, Dichtung und bildende Kunst so innig vertrauten Geschichte der hellenischen Götter entnommen ist, zu der historischen Kunst zu rechnen. Liegt doch der Unterschied nicht in dem Wesen des Dargestellten, welches in beiden Fällen die Entwicklung eines Menschenschickes von typischer Bedeutung ist, sondern nur in dem Grade der Wahrscheinlichkeit, welchen wir aus mehr oder weniger sichhaltigen Gründen dem dargestellten Geschehenen beizumessen geneigt sind. Hat nur das Ereigniß für das Einzelleben eine solche Bedeutung, daß wir ihm einen allgemeingültigen Inhalt zerleihen müssen, auch wenn die zufälligen äußeren Umstände andere werden, greift es dadurch weit über die Bedeutung des Einzelereignisses hinaus und wächst heran zu einem Ereigniß des Menschen überhaupt, so kann uns wenig daran liegen, ob das Ereigniß zu denken ist als ein wirklich gefehenes oder als eines, welches wenigstens wirklich hätte gefehenen können, oder gar als ein solches, von dessen Voraus-

setzungen schon wir uns deutlich bewußt sind, daß sie in das Reich der Phantasie, in das Gebiet der Fabel gehören. Ist dies aber so, dann müssen wir auch an ein Bild mythologischen Inhaltes die Anforderungen machen, welche wir einem historischen Bilde gegenüber erheben.

Der Kern der Lindenschmit'schen Komposition hebt sich von einem Hintergrunde ab, welcher uns rechts mächtige Bäume zeigt, die wir uns etwa als den Rand eines Waldes denken können, links flaches Feld, das sich in die Ferne ausdehnt und von einem Bergzuge abgeschlossen wird. Am Himmel lassen düstere Wollen, unter welchen der letzte Schimmer des sinkenden Tages hervorbricht, um seinen Glanz der düstern Scene im Vordergrund zu leihen. Dort liegt lang ausgestreckt nach rechts hin der todt Adonis, neben ihm der gebrochene Speer und die Blutlachen, die uns der Künstler nicht erspart, während er die Leodewunde selbst mit dem dunkelblauen Gewande des Jägers bedekt. Ganz im Mittelpunkt des Bildes sinkt Venus todesmatt zusammen. Sie hatte sich zu dem schrecklichen Schauspiel niedergebeugt, welches der todt Geliebte ihr darbot; das ergriß sie — und wir begreifen das diesem Leichnam gegenüber sehr wohl — furchtbare Entsetzen, die Sinne schwinden ihr, die linke Hand greift nach dem zurück-sinkenden Haupte in die rothblonden Locken des herab-wallenden Haares, der rechte Arm ist schlaff herabge-sunken und hängt loslos da, das Armband ist vom Oberarm bis zum Handgelenk herabgeglitten, was uns nachfühlen läßt, wie heftig der Schlag war, der die Göttin getroffen hat; sie selbst sinkt in die Arme ihrer Begleiterinnen zurück, welche die schöne Last auffangen und sie sorglich stützen. Ihr weißes Untergewand und der gelbe Mantel sind von der heftigen Erschütterung gefallen und übergeben den schönheitsstahlenden Körper der Göttin unverhüllt der Bewunderung des Beschauers. Und in der That, er verdient sie in hohem Maße. Ist doch das ganze Bild darauf hin komponirt, daß dieser Körper wie ein leuchtender Stern aus dunkler Um-ggebung sich abhebe und die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehe. Durch einen metho'drigen, äußerst wohl-thuenden Farbenthusiasmus gelingt es dem Meister, das Auge vor rechts und links gleichmäßig durch im Ganzen immer heller werdende Töne gleichsam aufsteigen zu lassen, bis im Centrum der höchste Glanz erklimmen wird, der gerade dadurch so bedeutend hervortritt, daß die übrigen Töne ungleichmäßig düster gehalten sind. So steht nach rechts hin eine Frau in Grün, dann ein Mann in Grau mit so braunem Körper wie ihn nur die südlichste Sonne in Europa erzeugen kann. Dazwischen der leichenfahl Körper des Adonis mit dem blauen Tuche, dahinter die düstern Bäume, das etwas heller gehaltene Gewand der einen Begleiterin, und

ebenso stuft es sich nach der andern Seite hin wieder ab, wiederum durch das Gewand der andern Begleiterin, den gelblichen Boden, den düstern Hintergrund bis zu den links hin die Scene begrenzenden Bäumen, von welchen der eine braun, der andere grau ist. So wird dem Auge, es mag sich hinwenden, wohin es wolle, durch die Farbentöne die Richtung nach dem Centrum auf-gezwungen, so daß es immer wieder zu diesem zurück-kehrt und stets aufs Neue dessen überwältigenden Glanz empfinden muß. Und als ob so deutlich als möglich die sinnbelebende Schönheit des Frauenkörpers als das eigentliche Ziel der Darstellung bezeichnet werden sollte, läßt der Künstler einen Schatten über die Gruppe fallen, der gerade die Köpfe, die Träger des geistigen und des gemüthlichen Ausdrucks trifft, so daß bei der Venus das volle Licht den Körper vom Halse abwärts mit blendendem Strome übergießt.

Aber entspricht denn diesen Aufwand künstlerischer Kraft das geistige Leben der Komposition? Geht mit dem Reichthum in Form und Farbe ein ebenbürtiger Inhalt Hand in Hand? Erst wenn uns Auffassung des Gegenstandes und Wahl eines inhaltschweren Augen-bildes der Handlung zur Bejahung dieser Fragen be-rechtigen, dürfen wir dem Werke den Werth eines histo-rischen Bildes zuerkennen, auf welche Eigenschaft es durch die Wahl des Gegenstandes Anspruch macht. Wir müssen aber jene Fragen entschieden verneinen, und zwar aus folgenden Gründen.

Bei einer figurreichen Komposition, die sich in so streng geschlossener Weise um ein einziges Centrum gruppirt, darf man wohl verlangen, daß die Grund-empfindung, der Grundton der Seite des Gemüthlebens, welche gerade zur Darstellung kommt, je nach der Indi-vidualität der Persönlichkeiten in jeder einzelnen der-selben nachklingt, wodurch eben ein großer Reichthum an Abstufungen des Gemüthsausdrucks ermöglicht wird. Diese Möglichkeit, dem Bilde eine reiche Fülle gemüth-lichen Inhaltes zu geben, hat sich der Künstler selbst abgeschnitten, indem er den einen der beiden zu Träger der Handlung Bestimmten als bereits todt darstellte, ihn also zwar als einen Gegenstand für unsere Theil-nahme kempt, ihn selbst aber theilnahmslos erben muß. Er ist somit, trotzdem er eine der beiden Hauptpersonen ist, in Bezug auf den geistigen und den seelischen In-halt eine Null. Die zweite Hauptperson der Handlung, die Göttin, ist angefaßt als nicht sowohl von furcht-barem Schmerz über den Verlust des Liebsten, was sie hatte, überwältigt, als vielmehr wie vor dem abschreckenden Anblick der Leiche entsetzt und mit rasch unterliegenden Lebensgeistern matt und schlaff in Ohnmacht sinkend. Dadurch nimmt sich der Künstler die Möglichkeit, den lebendigen, seelenzerreißenden Schmerz zum Ausdruck zu bringen, und ersetzt diesen Schmerz durch einen Zu-

stand, der schon durch den zufälligen Anblick eines Entsezen erregenden Gegenstandes erfolgen kann, und der uns daher keinen Blick in die Seele des ohnmächtig hinsinkenden Weibes thun läßt. Und nun die übrigen Theilnehmer der Scene! Sie setzen sich aus drei Lebensphären zusammen. Da sind zunächst die Gefährtinnen der Göttin. Ihr ganzes Interesse geht in der Fürsorge für ihre schöne Gebieterin auf, und als ob der Künstler recht deutlich hätte sagen wollen, wie sie, wohl aus Erfahrung, selbst nicht recht an die Tiefe und die Dauer des Schmerzes der Göttin der Liebe glaubten, wendet sich die Eine dem herbeistatternden Amor zu, der wie ein tröstender und rettender Genius seiner Mutter zueilt, wobei er in sehr unschöner Weise — und dies ist in formaler Beziehung der, wie es uns scheint, einzig störende Punkt der sonst in dieser Beziehung so harmonischen Composition — dem Beschauer in eigentümlicher Wendung einen Körperteil in voller Ansicht zuwendet, der sonst dem Revers angegehören pflegt. Was vermag der tote Adonis auf diese Gruppe von Persönlichkeiten für einen Eindruck hervorzubringen als höchstens einen von sehr sekundärer Art? Noch gleichgiltiger aber müssen sich die menschlichen Personen verhalten, die wir uns doch nur als zufällige Zuschauer denken können, die aber in keinerlei Beziehung zu dem Gestorbenen stehen, und von denen man überhaupt nicht wüßte, was sie sollten, wenn sie eben nicht als Träger bestimmter Farbenabstufungen dem Künstler zur Erreichung seiner Farbenwirkung notwendig wären. Eine innere Beziehung zu dem Todten und daher auch die Möglichkeit eines Seelenaudrucks bietet allein die dritte Gruppe der umgebenden Persönlichkeiten dar, und hier hat der Künstler auch nicht verfehlt, die sich ihm wie zufällig darbietende Gelegenheit zu benutzen: ich meine die beiden Hunde des Jägers, die an dem Gesicht desselben mehr unmittelbaren und wahren Antheil nehmen als die beiden anderen Gruppen zusammen.

Sobann die Wahl des der fortlaufenden Handlung entnommenen einzelnen Augenblickes. Ist er so inhaltsreicher, daß uns bei jedem neuen Anschauen des Bildes auf's Neue die ganze Wucht eines geschichtswälzenden Geschehens erfaßt und kräftig an unser Herz rührt? Ta ist denn wieder die alte Wahrheit zu betonen, daß im Leben und in der Kunst am ergreifendsten der Zustand wirkt, der in sich die Gewißheit einer unabwendbaren erschütternden Entscheidung trägt und dennoch einen Funken von Hoffnung zu gewähren scheint, weil die sicher ausstehende Entscheidung noch nicht gefallen ist. Jeder Zustand aber, der eine Entscheidung in sich trägt, giebt, sei sie auch, welche sie wolle, doch immerhin eine Beruhigung, eine Sammlung des Geistes und der Seele, die nun nicht mehr nach verschiedenen Seiten hin gezogen werden. Indem nun der Künstler den

Adonis bereits als tot darstellt, wählt er einen solchen fertigen Zustand, eine unabänderliche Entscheidung, in die man sich nun finden muß und gewiß auch kann, zumal wenn man Venus heißt und als Trostspender der pfeilverwendenden Amor zugehört erhält. Wie ganz anders verstanden es doch die Alten, den rechten Moment zu wählen! Mochten auch die Dichter, wie es Ovid thut, erzählen, Venus habe den bereits gestorbenen Adonis aufgefunden: das war eben Sache des Dichters, der in einem ganz anderen Material arbeitet, der uns lang und breit die rührenden Klagen mittheilen kann, in welche die durch keine Zeit beschränkte Venus ausbricht, die vielmehr klagen mag, so lange es dem Dichter gefüllt, und der Leser es lesen mag. Aber der bildende Künstler, dem nur ein einziger Augenblick zu Gebote steht, um uns die Seele seiner Gestalten aufzutraden, der bildende Künstler folgt seinem eigenen Gesetz. Er bringt Venus mit dem zum Tode verurtheilten Freunde zusammen und wir leben mit ihr Hoffnung und Verzweiflung durch, welche doppelte Seelenstimmung darzustellen dem Maler eine größere und würdigere Aufgabe ist, als eine in Ohnmacht sinkende Franengestalt neben einem mit allem Grauen des Todes gezeichneten Schiefen. Wenn in der That inhaltschweren Augenblick stellt zum Beispiel das im Hause des Chirrus zu Pompeji gefundene Wandgemälde dar (Mus. Borb. IV, 17): Adonis ruht verwundet der Göttin im Schooße, zwei klagende Venien und der Hund des Jägers sind das ganze Weib der harmonischen Composition. Aber freilich, wenn unser Künstler den Adonis noch hätte leben lassen, was hätte aus der Farbenwirkung werden sollen, die doch offenbar der Hauptzweck des Bildes ist und in welcher die graue Todtenfarbe nicht fehlen durfte, um so weniger, als sie mit ein Haupttheil der Basis ist, auf welcher sich der strahlende Körper der Göttin der Schönheit aufbaut. Auch zu Unwahrscheinlichkeiten läßt sich der Künstler durch seinen nächstliegenden Zweck verleiten. Wir haben nämlich hervorgehoben, daß die Hunde des Jägers eine energische Empfindung ausdrücken. Hier aber müssen wir darauf hinweisen, daß die Art ihres Ausdrucks nicht zur Situation paßt. Der Leichnam muß schon lange liegen: der Leib ist bereits tief eingesunken, die Farbe ist eine so fahle, daß man nicht nur auf mindestens einen Tag, sondern auf mehrere schließen möchte. Die Hunde waren aber vom Anfang des Unglücks bei dem Jäger, und doch wendet sich der eine witternd nach dem Leichnam, als ob er ihn eben zum ersten Male merkte, während der andere in Wehgeheul ausbricht, gleichfalls als ob seine Empfindung eben den ersten Anstoß erhielt. Solche auffällige Vermengung auseinanderliegender Momente sollte doch zu vermeiden sein.

Und so läßt sich das Urtheil über das Bild dahin zusammenfassen: der Künstler hat ein Werk geschaffen,

das in koloristischer Beziehung in hohem Grade Beachtung und Beifall verdient, und das nach dieser Seite hin einen harmonischen Eindruck macht, wenn man von manchen realistischen Terzheiten, jenem ersten Zweck zu Liebe, absehen will; er hat aber diesem koloristischen Zweck den bedeutungsvollen Inhalt in höchst bedenklicher Weise untergeordnet, so daß nach dieser Seite hin eine Befriedigung nicht eintreten kann. Da nun bei einem historischen Bilde diese letztere Seite für seine Beurtheilung in erster Linie von Entscheidung ist, so muß konstatiert werden, daß ein bedeutender Künstler in dem Streben, einer an und für sich höchst erfreulichen Zeitrichtung gerecht zu werden, durch deren einseitige Betonung sich auf einen gefährlichen Abweg hat führen lassen. Wird auf ihm weitergegangen, so ist der Historienmalerei sein günstiges Prognostikon zu stellen. Sie mit Gehalt durch die Wahl des wirklich inhaltsreichen und entscheidenden Momentes einer Handlung anzufüllen, wird ebenso wie die Wahl einer bedeutungsvollen Handlung selbst Sache eines glücklichen Taltes sein, und dieser kann nicht gelehrt werden. Wohl aber läßt er sich ausbilden, wozu freilich mehr als technische Studien gehören, und doch wird der junge Maler vorzugsweise und oft genug ausschließlich zu diesen angehalten, während die Erwerbung humanistischer Bildung dem Privatfleiß überlassen bleibt. Aus dieser aber muß dasjenige Element geschöpft werden, welches ein tieferes Verständnis der Kultur und ihrer Entwicklung, der Bedeutung der einzelnen Thatfachen für den Gang des großen Ganzen zu verleihen vermag, und welches daher gerade für die historische Kunst von entscheidender Bedeutung ist. Je mehr aber ein Historienmaler von dieser Ueberzeugung erfüllt ist, um so mehr wird es ihm gelingen, aller technischen Vortheile sich zu bedienen, ohne sie zum eigentlichen Zwecke der Darstellung werden zu lassen.

Kunstliteratur.

Kleine Schriften von Gustav Friedrich Waagen. Mit einer biographischen Skizze und dem Bitteniß des Verfassers. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1875. 8.

Die umfangreicheren Werke Waagen's sind in den Händen nicht nur seiner Fachgenossen, sondern auch der meisten Kunstfreunde und Sammler. Sie werden stets treue Berater eines Jeden bleiben, der eine Hauptgrundlage für das Studium der älteren Malerei, die Kennerchaft, zu gewinnen sich bemüht, und werden es bleiben, auch wenn man sie nicht überall unausprechbar finden kann. Aber seine Periege, die sich an ausgedehntem Reichthum vielleicht nur von Crowe und Cavalcaselle überboten sieht, ist es nicht allein, die unter

den Nachlebenden fortwirken wird; es sind auch seine mehr populären, ästhetisch abgerundeten Aufsätze, womit er gelegentlich einen weiteren Hörer- oder Leserkreis zu fesseln wußte. Sie sind fortzubehalten beßhalb besonders werth, weil sie sich neben der sachmännischen Beherrschung des Stoffes durch eine begeisterte und eben dadurch wieder begeisterte Wärme für die Kunst in ähnlicher Weise hervor thun, wie die liebenswürdigen Schriften eines B. Bürger. Eben beßhalb richten sie sich auch nicht nur an die Kunstgelehrten, sondern an die Gesammtheit der Kunstfreunde.

Sieben Abhandlungen werden dem Leser hier geboten, durch A. Woltmann, C. von Lützow und V. Meyer zusammengestellt und mit den nöthigen Nachträgen versehen. Vorangestellt ist das lebenswahre Bitteniß Waagen's, trefflich rarirt von J. Klaus, und eine ziemlich ausführliche Biographie des Verfassers aus der Feder Woltmann's, der darin die Anhänglichkeit des Schülers und Freundes mit der Treue des Historikers glücklich zu verbinden geseht. Was derselben einen auch über ihren speziellen Rahmen hinausgreifenden Werth verleiht, ist die reichliche Bezugnahme auf die amtliche Stellung des Verewigten, wobei sehr interessante, auch für die Zukunft in weiteren analogen Verhältnissen beherzigenswerthe Streiflichter auf die damalige Verwaltung der Berliner Kunstsammlungen fallen.

Mit Ausnahme des ersten und letzten der Aufsätze haben dieselben einzelne interessante Abschnitte aus der Geschichte der älteren Malerei zum Vorwurf. Von ganz besonderem Werthe darunter sind zwei ziemlich ausgeführte Skizzen zu Biographien des Lionardo da Vinci und Rubens. Kaumtlich die letztere, die späteste und reifste Gabe des ganzen Buches, ist nahezu erschöpfend und könnte eine selbständige kleine Monographie bilden. Wir kennen in der Literatur des In- und Auslandes nichts, was im engen Rahmen ein treffenderes Bild von dem größten Antwerpener Meister gäbe, als dieser übrigens von jeher als meisterhaft anerkannte und bekannte Text zu dem im Jahre 1864 bei G. Schauer in Berlin erschienenen Rubens-Album. Weniger erschöpfend ist der Text zu dem Lionardo-Album, ebenfalls bei Schauer 1862 erschienen. Er konnte dies aber auch, abgesehen von ungenügenden Vorarbeiten, um so weniger sein, als sich Waagen nach Art seiner Aufgabe hauptsächlich nur über die malerischen Leistungen jenes univervalen Künstlers zu verbreiten hatte. Von besonderer Liebe und Wärme für ihren Gegenstand getragen sind sodann die kleineren Essays: „Ueber den künstlerischen Bildungsgang Raphael's und seine vornehmsten Werke“, „Raphael's Freskomalereien in der Farnesina“, und „die Kartons von Raphael“. Der letzte der Aufsätze endlich: „Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler“ giebt ein überaus anziehendes, von der

verehrungsvollen Freundschaft für den hohen Sinn und das edle Streben dieses feinsinnigen Geistes gezeichnetes Biste, das namentlich gegen den Schluß von inniger Behmuth über das so traurige Ende des werthen Mannes sich erfüllt zeigt. Durch seine nahen persönlichen Beziehungen zu denselben war Waagen besonders dazu berufen, seinem Freunde dieses Denkmal zu stiften, das alle Leser nicht nur für den Künstler, sondern ebenso für den Menschen Schinkel einnehmen und begreifen muß.

Die bei der Hülle neuerer, namentlich archaischer Forschungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft nöthig gewordenen Nachträge wurden zum ersten der Aufsätze: „Ueber die Stellung, welche der Baukunst, Bildhauerei und Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt“ von B. Meyer, zu Lionardo da Vinci von E. von Lühow, zu allen übrigen aber von A. Wolmann besorgt. Es läßt sich denken, daß in treuer Pietät für das Andenken des heimgegangenen Mitbegründers ihrer Fachwissenschaft die genannten Forscher in Fleiß und Hingebung für das Werk mitbegeistert, und so ist denn auch mit geringen Ausnahmen die nicht leichte Aufgabe erschöpfend von ihnen erledigt worden. Der meisten Ergänzungen bedurften die Artikel über Mantegna und Luca Signorelli, über Lionardo und Rubens, der erstere hauptsächlich, weil durch die umfassenden Arbeiten Cromé's und Cavalcaresse's vielfach überholt.

Zum Schluß mögen einige wenige Verschen erwähnt werden, deren Korrektur vielleicht in einer späteren Ausgabe des guten Buches ihren Platz findet. In der ersten Zeile der Anmerkung auf S. 154 ist die Jahreszahl 1520 zu streichen. S. 185 ist Justus van Gent als Schüler Hubert's van Eyck bezeichnet, was doch nur mehr als fraglich, oder höchstens als möglich wird gesehen dürfen.

Bei der Madonna aus dem Hause Tempi von Raffael, besprochen auf S. 189, wissen wir nicht, ob es schon möglich gewesen wäre, des trefflichen, Ende Februars dieses Jahres erschienenen Stichs von J. L. Raab Erwähnung zu thun. S. 222 fehlt zu den Kartons von Raffael der Nachtrag, daß der Teppich mit der Krönung Mariä wieder aufgefunden worden. S. 236 ist 1531 als Todesjahr des Quentin Massys angegeben, während doch das *Supplément au catalogue du Musée d'Anvers* p. 5 die frühere Angabe dahin berichtigt, daß das Datum desselben 1530 sei. Endlich zu S. 264 wäre vielleicht bei Erwähnung des Jan Brueghel als Freund des Rubens die interessante Publikation: Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti etc. per Giovanni Crivelli, Milano, 1865, anzuziehen gewesen, die uns ausgiebige Belege für dieses liebenswürdige Verhältnis der beiden Künstler giebt. C. Eisenmann.

Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg. Verlag von S. Seidel's Hof-, Buch- und Kunsthandlung, Nürnberg 1875. Zweiter Theil; 84 Tafeln, 2 Bogen Text. 4.

Nun da das Werk mit 164 Tafeln abgeschlossen ist, wird uns erst ein endgiltiges Urtheil darüber ermöglicht, da der beigegebene Text die nöthigen Aufklärungen über Anordnung und Absicht des Ganzen liefert. In prägnanter Kürze sind bei jeder Nummer der Gegenstand der Darstellung, die Entstehungszeit, die Provenienz, das Wasserzeichen des Papiers und eventuell die wichtigste Literatur angegeben, also sämtliche prinzipiellen Erfordernisse eines guten Kataloges, allerdings ohne jede weitere Ausführung. In den einleitenden Zeilen ist es überdies als Absicht der Publikation ausgesprochen, bezüglich der Holzschneidekunst und des Anstellens der älteren Zeit, etwa mit der Schule Wolgemut's und seiner Zeitgenossen vor Augen zu führen. Daher blieben wohl mit Recht die Holzschnitte Dürer's, selbst wenn solche noch in's fünfzehnte Jahrhundert fallen, aus der Reihe der auszunehmenden ausgeschlossen, weil sie ihrem Wesen nach bereits über jene Grenze hinaus in die Neuzeit gravitiren.

Unter diesem Gesichtspunkte läßt sich auch die bedeutende Anzahl von Tafeln rechtfertigen, welche aus größeren und dazu ziemlich häufigen Büchern, wie Schatzbehalter, Dreyenbach, Jainer's Heiligentleben, Brand's Narrenschiff, Scheffel's Ehrenk. u. dgl. entnommen sind; es mögen deren wohl über sechzig sein. Dann ist sogar die bloße Anführung, nicht Wiederegabe von etwa fünfzig Holzschnitten als Einzelblätter oder aus Büchern des germanischen Museums am Platze, weil sie zur Vervollständigung des Bildes in jenen Zeitrahmen passend eintreten. Die ganze Sammlung hat somit vorwiegend einen lehrhaften Charakter, weniger im Worte, als im Bilde; jedem Lehrer der Kunstgeschichte werden die Tafeln als ein willkommenes Anschauungs- und Uebungsmaterial zur Unterstüßung des Vortrages erscheinen, dem Schüler aber werden die vielen Buchangaben einen Führer durch die Originale und die beschreibende Literatur dieses Faches bilden.

Diesem Zwecke kommt die Billigkeit des Wertes noch besonders entgegen, welche einer Anstalt selbst die Anschaffung mehrerer Exemplare leicht möglich macht. Bei der Spärlichkeit solcher Anstalten aber und der geringen Zahl von Kernbegierigen im Fache des alten Holzchnittes gebührt der Direction des germanischen Museums für die Herausgabe und Herrn Seidel für die Uebnahme des Verlages unser Dank.

E. H.

Kunsthistorisches.

* r Aus Tirol. Unsere bedeutendsten Künstler sind gegenwärtig mit Aufträgen außerhalb des Landes beschäftigt. A. Plattner hat die Ausmalung der Kirche zu Tornbirn in Borarberg übernommen, den Stoff liefert die Legende des heiligen Martin; G. Wader ist mit Vollendung seines Frescocyclus zu Sals bei beschäftigt. Reuhauer's Osmolexianhalt hat Beschäftigung von allen Seiten und bemüht sich dieselben kunstgemäß auszuführen, und so ihren Ruf nicht bloß zu erhalten, sondern zu erhöhen. — Lassen Sie mich Einiges über ältere Kunst beibringen. Nördlich von Vall am Inn öffnet sich die milde Schlucht, in der sich das berühmte Salzbergwerk befindet. Auf einem Vorsprung in derselben liegen die Ruinen eines alten Klosters; die Nonnen ließen in den Tagen der Reformation mit den innerlichen Verknüpfungen davon. Völlig erhalten ist das Kirchlein, ein Bau aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts und der Spätgotik angehörig. Schlicht und einfach, überallt er in dieser Oede; das Innere ist in seiner ursprünglichen Gestalt, weder verputzt noch renovirt. Der gotische Altar mußte freilich einem Werke der Spätrenaissance weichen, wurde jedoch an der rechten Seitenuand aufgestellt. Gemälde und Statuen sind durchweg handwerksmäßig im Stil der oberdeutschen Schule, das Ganze dürfte wohl zu Innsbruck fertig sein, wo damals eine rege Kunstthätigkeit, wenn auch nicht von Weisern ersten Ranges, herrschte. Es ist ein Altaraltar; etwa ein Drittel lebensgroß steht in der Mitte die Madonna mit dem Kinde auf dem Arm zwischen der heiligen Barbara und Katharina. In der Predelle sehen wir Maria und Joseph vor dem Kinde knieend, dahinter schweben zwei Engel. Die Altarflucht innerhalb mit Szenen aus dem Leben Mariä bemalt: Verkündigung, Heimführung, drei Könige, Tod der heiligen Jungfrau; auswendig sehen wir auf jedem ein zwei Heilige übereinander: Sebastian in fast weiblicher Tracht und am Heile kenntlich, Wolfgang, Agnes, Johannes der Täufer, sehr mittelmäßige Gemälde. An der linken Wand der Kirche hängt das Bildnis einer halb lebensgroßen Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Arme. Ebenfalls oberdeutsche Schule, ohne Kunstwert. Hinter dem Altar sieht man in Wasserfarben auf Leinwand das Bild der Schwester; die Zeichnung ist kräftig, die Farben hat das Meistwerk fast angegriffen. In einem Schranke werden alte Messerdepot bewahrt, darunter ein grünes aus Wolle mit einem Kreuze auf dem Rücken. Es dürfte eine Arbeit der Nonnen sein. Hier laßt und sieht diese immerhin für die Kunstgeschichte Tirols beachtenswerthen Arbeiten Niemand. Es wäre vielleicht möglich, wenn der hohe Herr, welchem das Patronat zusteht, diese Gegenstände dem Museum zu Innsbruck überweisen möchte.

Preisbewerbungen.

An der Berliner Akademie wurde am 3. August der Staatspreis für das Fach der Architektur, bestehend in einem Stipendium zu einer Studienreise in's Ausland, im Betrage von 4500 Mark, wie der „R. Anz.“ mittheilt, dem Architekten Stiller aus Gostan, Provinz Polen, zuerkannt. Zu der angesprochenen Konkurrenz der Kernerbeer'schen Stiftung für Tonkünstler hat sich kein Bewerber gemeldet. Die Namensliste der prämiirten Schüler der königlichen Akademie der Künste lautet folgendermaßen: I. Schüler des Altfaßs. Den ersten Preis erhielt der Bildhauer Arthur Klinge aus Breslau, einen zweiten Preis Bildhauer Wilhelm Tieemann aus Berlin, desgleichen Maler Oskar Wolke aus Oberuß. II. Schüler der Kompositionsklasse. a. Zur Ausführung eines Kartons eigener Erfindung: Maler Friedrich Wittig aus Wilmun; Maler Ernst Nijßner aus Cörlin. b. Zur besten Entwürfe eigener Erfindung: Bildhauer Franz Grube aus Griesmühl, Bildhauer Adolph Schneider aus Zettin. III. Schüler der Malaklasse: Maler Karl Wendling aus Weiburg. IV. Schüler der Modelirkasse: Bildhauer Albert Bergmeier aus Berlin und Wilhelm Tieemann aus Berlin. Ein Lob erhielt Bildhauer Keiling aus Lauban.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Unter den neuen Gemälden in der Ausstellung von Ed. Schulte leuchtete färglich besonders ein großes Schlachtenbild von Hermann de Moor die Aufmerksamkeit, welches die Erfüllung von Volans durch hantelichte Infanterie, am 2. December 1870, darstellt. Der junge Künstler, der sich bereits durch eine sehr lebendige „Ataque afrkanischer Jäger“ vortheilhaft bekannt machte, ist ein Schüler Compheuten's und hat dies Bild, wie wir hören, im Auftrag seiner Vaterstadt Hamburg gemalt. Dasselbe ist reich an interessanten Einzelheiten und macht im Ganzen eine günstige Wirkung. Beliebt würde sich diese noch steigern, wenn die Luft milder blau gehalten wäre. Von den Bildnissen haben wir das Porträt einer ältern Dame von Frä. Clara Jäger mit Anerkennung hervorzuheben. Ein überaus liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die sich in der Natur finden, und ächt künstlerische Auffassung und Behandlung zeichnen das anpruchstolze Bild in hohem Maße aus. J. Scheurenberg bot uns die kleine Wiederholung seines Gemäldes: „Die inkretable Lectüre“, welches auf der akademischen Ausstellung in Berlin geredeten Beifall erregte und vom deutschen Kaiser angekauft wurde. Dasselbe stellt uns ebenso wie jene erste Darstellung, da sie deren Fortzüge theilt. Lieber K. Jordan's „Erste Euge“ können wir das Gleiche sagen. Auch sie ist die glänzendste Reu-Bearbeitung eines mit Recht geschilderten Bildes und zeigt auf's Neue die jugendliche Frische des alten Meisters. — Bei Bräuniger und Kraus waren letzthin die Entwürfe zu einem neuen Standbau für den rheinischen Provinzial-Landtag, welches hier erbaute werden soll, von August Kinkade ausgeführt. Derselben dürften sich durch ihre schon gealterten Verhältnisse und impouirende Ansehnlichkeit ebenso sehr wie durch ihre zweckmäßige innere Einrichtung zur Ausführung empfehlen, und es sollte uns im künstlerischen Interesse um so mehr freuen, wenn sie von den Ständen hierfür bestimmt würden, als unsere Stadt bisher leider wenig monumentale Bauwerke besitzt, die Beachtung verdienen. Von den Gemälden sprach uns namentlich die große Gebirgslandschaft aus dem Braubenberg Thal in Tirol von A. Reber an, die mit naturwüthiger Treue die Erhabenheit der Alpenwelt zur Anschauung brachte, und dabei geübene Behandlung und kräftige Farbe befandte. Eine kleine Norddeutschenlandschaft von E. Lubwig gefiel durch die Wahrheit der Beleuchtung, wurde aber durch solidere Ausführung wesentlich gewonnen haben. Der höchst talentvolle Künstler brachte in letzter Zeit so viele neue Landscapen, daß wir keine wünschen, ihm weniger, aber sorgfältiger schenken zu sehen. Zu von Gedend'eher stellte mehrere Motive vom Nordcap aus, die recht geschickt gemacht waren, im Ganzen aber mehr ethnologisches als künstlerisches Interesse erweckten.

Vermischte Nachrichten.

* Zur Michelangelofeier. Die vom Freien Deutschen Hochstift ausgegangene Anregung hat bereits vielfach den ercentlichsten Anklang gefunden. Der Gebauke, Deutschland bei den Feste in Florenz durch eine würdige Abordnung vertreten, und der darauf geknüppte Vorsatz, durch diese einen sibirischen Eichenbaum als Guldigung überreichen zu lassen, hat lebhafteste Unterstutzung erfahren. Akademien und Vereine, sowohl forperlichlich als auch vertreten durch einzelne Mitglieder, haben ihre Beteiligungs zugesagt, und zwar von der Nord- und Sifer, von Schlesien, Sachsen und Thüringen, aus Süddeutschland und Oesterreich. Das beachtlichste Beistehen ist ebenfalls gesichert und in voller Ausführung begriffen. Der Ruf der Firma G. Schürmann und Comp., welcher dieselben übertragen wurde, dürfte dafür, daß trotz der kurzen Frist ein Werk zu Stande kommen wird, welches der deutschen Kunst zur Ehre gereicht. Der von der Hand des Malers Hermann Junfer herrührende Entwurf liegt uns in autographischer Nachbildung vor. Das beliebig zu verändernde Gemälde wird einen wirklich gebundenen, beweglich zusammengefügt und aus Eichenstämmen darstellen. Neben Künstler und Kunststrebende und jeder Körperlichkeit steht es frei, sich durch Bindung eines Mattes, durch einen kleineren oder größeren Zweig zu beteiligen. Diese

Betheiligung wird angezogen durch die Inschrift des Namens auf dem durch das Ganze sich hindurchziehenden Bande und bei ganzen Zweigen auf den an ihnen angebrachten Scheiteln. Das Hochstift befragt auf die ihm zugehende Bestellung hin die Eintragung der gewünschten Stücke und Inschriften. Nach dem Vorschläge übernimmt dasselbe die Eintragung

- 1) eines Blattes nebst zugehörigem Zweig- und Bandstüde und Namen eines Einzelnen gegen Beitragszusicherung von Auf. 10
- 2) eines kleinen Zweiges und Namen eines Vereines gegen „ 40
- 3) eines Hauptzweiges und Namen einer Akademie u. s. w. gegen „ 150

Für die Ausführbarkeit aller eintauenden Bestellungen ist geforgt, indem das freie Deutsche Hochstift einen genügenden festen Auftrag auf eigene Rechnung erteilt hat, dessen entsprechende Erweiterung leicht herbeiführt werden kann. Das am 31. August zu schließende Werk wird vor der Versendung wenigstens einen Tag lang in Frankfurt öffentlich ausgestellt werden. Ein Lichtbild desselben wird allen Beteiligten demnach kostenfrei zugesandt werden. Leider sind in dieser Jahreszeit viele Künstler und Kunstfreunde auf Reisen, die Sitzungen und Thätigkeiten der Körperschaften ruhen. Allein wir weisen nicht, daß es durch Vermittlung von Freund zu Freund gleichwohl noch Vieles möglich sein wird, ihre Beteiligung rechtzeitig zu erklären; die Beordnung des Selbstbeitrages kann später erfolgen. Daß die möglichste Beschleunigung der Erklärungen die würdige Durchführung wesentlich erleichtern würde, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Professor Wolff, bis vor Kurzem Stabschreiber in Berlin, hat bei seiner bevorstehenden Uebersiedelung nach Weimar diejenigen seiner Modelle, welche sich auf Berlin und die Mark beziehen, dem städtischen Museum geschenkt. Es befinden sich darunter z. B. das Hülfsmittel für die Bildsäule der Kurfürstin Louise Henriette in Oranienburg, die Büsten und Reliefs verschiedener um die Stadt verbienter Berliner, berühmter Künstler und Gelehrten. Das erwähnte Hülfsmittel ist im Bibliothek-Saal des Berliner Rathhauses zur Ansicht aufgestellt.

Berichtigungen.

Das „Gutachten Eberhard Rädter's über die Boisser'sche Sammlung“, welches ich in der „Kunstchronik“ d. J. Sp. 630 ff. nach zwei Handschriften abdrucken ließ, war, wie

ich zu meinem Bedauern erst nachträglich erhielt, schon gedruckt. Es findet sich mit Hinzufügung der kurzen Einleitung in den „Beiträgen aus Würtemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte von Prof. Dr. Ad. Vaadh“, Stuttgart 1863, S. 382 ff. Ich kann nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auf das genannte inbaltreiche Luellemerk hin zuweisen.

Sigmaringen, im August 1875.

Dr. Lehner.

Durch ein der Redaktion dieser Zeitschrift zugegangenes Schreiben aus Weimar wurde ich auf einen durch falsche Mittheilungen veranlaßten Irrthum in meinem Auffage über die diesjährige Schweizerische Kunstausstellung aufmerksam gemacht. Louis Reller ist demnach weder der Sohn noch ein Verwandter des Professors Friedrich Reller in Weimar. Zürich, den 13. August.

Karl Brun.

Zeitschriften.

Kunst u. Gewerbe. No. 32—34.

Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile, von Blehringer. (Forts. u. Schluß). — Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden.

Gazette des Beaux-Arts, August.

Les arts musulmans; de l'empire des figures, von H. Lavola. (Mit Abbild.). — Le salon de 1875, von A. de Montaignon. (Schluß. Mit Abbild.). — Jan van Goyen, v. P. Mantz. (Mit Abbild.). — Gavarni, von G. Duplessis. (Mit Abbild.). — Aquarelles, dessins et gravures au salon de 1875, von L. Guézo. — Un paquet de lettres, von C. de Ria.

Kunstkronijk, No. 11. 12.

Ult velle ouwen, over Kunst. — Ter herinnering aan J. G. Schwartz. (Mit Portr.). — Een stal van Busboom, von J. Gram. (Mit Abbild.). — J. J. Moerenhout.

Christliches Kunstblatt, Nr. 8.

Die Ludgeri-Kirche zu Norden, der alten Hanstadt Ostfrieslands, von C. Bübher. (Mit Abbild.). — Ueber den Gesichtsausdruck in der Antike.

Journal des Beaux-arts, No. 15.

Reflexions à propos du salon de Bruxelles.

L'Art, No. 34.

A. L. Barye, von A. Genevay. (Schluß. Mit Abbild.). — Le salon de 1875, XVII., von P. Lerol. (Forts.). — La décoration des édifices publics de Paris. — Le salon de Bruxelles avant l'ouverture.

The Academy, No. 172.

Aodley, The keramic art of Japan I., von Ph. Burty. — Vloten, Nederlands schilder-kunst van de 14e tot 19e eeuw, von M. Heaton.

Inserate.

Soeben erschien vollständig:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

I. Serie.

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

von

A. W. Cordes und E. Giesenberg.

5 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8—9 Hefte.

Leipzig, Anfang August 1875.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Holbein und seine Zeit.

Von
Alfred Woltmann.

Zweite
umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S.
gr. Lex.-8. Preis broch. M. 13;
geb. M. 15, 50.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von **Adolf Rosenberg.** Mit 25 Holzschnittillustrationen. 1975. gr. 8. broch. 6 Mark.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Malerei. Von Dr. **Ad. Görting.** 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 Mark; eleg. geb. 10 Mark 50 Pf.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof. Dr. **C. von Lütow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mark 75 Pf.; geb. mit Goldschn. 9 Mark.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 4 Mark 50 Pf.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte Ausgabe besorgt, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1909. broch. 7 Mark 20 Pf.; eleg. geb. 8 Mark 25 Pf.

Prachtwerke aus dem Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustriertem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart.-Ausg. br. 12 Mark; geb. 15 Mark. Quart.-Ausg. auf chines. Papier. br. 18 Mark; geb. mit Goldschnitt 22 Mark 50 Pf. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 27 Mark.

Sechs Wald-Landschaften. Originalradirungen von **Karl Frömmel.** Mit Text. Auf chin. Papier in Folio, in Mappe 7 Mark 50 Pf. Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein,** Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

51. u. 52. Lieferung. (Neue Folge 7. u. 8. Lieferung.)

XXIV. Abth. **Hannover,** herausg. von **W. Bubeck.** 2 Hefte.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—50 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

So eben erschien:

Der
Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8. Preis 3 Mark.

Leipzig. Verlag v. E. A. Seemann.

Dieszu eine Beilage von **G. B. Schmid's Univ.-Buchhandlung** (Friedrich Voss) in Strassburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

Beiträge

Hier an Dr. E. v. Ullrich
(Wien, Uebernahmungsasse
25) et. an die Verlagsb.
(Leipzig, Köpfiger, 2).
zu richten.

3. September



Inserate

à 25 Bl. für die drei
Mal gesaltene Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Hermannsdenkmal. — Kertzeppenberg; Weß; Venben. — Graf v. Panzel. — Die Betschelligung Deutschlands und Oesterreichs an der Reichs-
angeltfeier; Ant. Otta. — Leutenet Kunstausstellungen. — Anzeiger.

Das Hermannsdenkmal.

Selten wohl hat sich ein Künstler einer so großartigen und ergreifenden Ovation zu erfreuen gehabt wie der alte Wandel, der Meister des Hermannsdenkmals, an dem Tage, da sein Werk, durch Rede und Gesang geweiht, dem deutschen Volke übergeben wurde, als ein Palladium des neuen einigen Reiches, das Kaiser Wilhelm aufgerichtet. Einem Jeden, der das Glück gehabt, der Festfeier des 16. August in der Nähe beizuwohnen, wird die rührende Scene unvergänglich bleiben, die den Kulminationspunkt des Tages bildete: der Augenblick, wo der greise Kaiser den nur wenige Jahre jüngeren Meister mit herzlichem Händedruck den Festgenossen vorstellte und des Beifallsrufens kein Ende war. Wenn es auch nicht in erster Linie die Freude an dem vollendeten Kunstwerke als solchem war, die sich bei dieser Scene aussprach, der allgemeine Jubel vielmehr in dem nationalen Götanten, den das Denkmal versinnlichen soll, seinen Rückhalt hatte, so ist doch nicht zu leugnen, daß der wichtige Eindruck, den die Schöpfung Wandel's, vorzugsweise vom Festplatze aus gesehen, hervorbringt, auch das Seinige dazu beitrug, der festlichen Stimmung Schwung und Nachhalt zu geben.

An der Figur des Nationalhelden, wie sie der Künstler geschaffen, wird die Kritik freilich nicht ohne Anstände vorübergehen können. Der Kopf hat meines Erachtens einen zu stark herausgehobenen Barbarentypus. Etwas mehr Idealität hätte dem Deutschthum, nach welchem der Künstler strebte, keinen Eintrag gethan. Der Gewandung fehlt es an wirksamer Fülle, sie liegt zu naß und dürrig am Körper, und die Kürze des

Unterleides erinnert in unbehaglicher Weise an das auf Jahrmärkten in Schaubuden übliche Kunstreiterskostüm. Warum Wandel, da er einmal zur römischen Tracht seine Zuflucht genommen, dieselbe nicht zu ihren vollen Rechten kommen ließ, ist unerfindlich. Auch die Stellung der Figur ist nicht ganz geschickt, hat vielmehr etwas Gezwungenes. Der Held lehnt mit dem linken Arme auf einem mächtigen Schild, sodaß das linke Bein naturgemäß das Standbein hätte sein müssen; dagegen ist in Wirklichkeit der rechte Fuß zurück geschoben, der linke aber vorgelegt, indem er auf die feindlichen Trophäen, Ruthenbündel und Adler, tritt. Diese zweifelhaftige Haltung giebt der Figur etwas Längelndes und beeinträchtigt den Eindruck der stolzen Würde, die zu erreichen in des Künstlers Absicht lag. Unter solchen Umständen war es kein Unglück, daß das Standbild den Anstandsgefehen entgegen der Festversammlung den Rücken zuwandte, insofern es sich ihr damit entziehen von der besten Seite präsenzierte. So wurde wieder einmal aus der Noth eine Tugend; denn der gegen die offene Landschaft zu nach drei Seiten steil abfallende Kelgel der Wrotenburg, auf dessen Spitze das Monument sich erhebt, bietet nur auf der sanft geneigten Ebene im Rücken des Denkmales den nöthigen Raum für eine nach Tausenden zählende Menschenmenge.

Der stattlichen Wirkung der Figur sowohl wie auch des Unterbaues gewährt übrigens die Vertiklichkeit nicht unwesentlichen Vorschub. Das Denkmal steht am Ende einer breiten Lichtung, die in den Buchenwald gebauen ist, der den ganzen Begründen bedeckt. So wird der Blick, von beiden Seiten eingeschlossen durch herrliche Baumkuffissen, in gerader Richtung auf das den Gipfel

frönende Monument hingeleitet. Die Form des etwa 90 rh. Fuß hohen Unterbaues, der schon seit nahezu dreißig Jahren fertig war, ist allgemein bekannt. Sie war ursprünglich anders, in Form eines Thurmbaues mit herumgeführter Säulenhalle projektiert. Aber die Rücksicht auf absolute Standfestigkeit der bis zur Spitze des mit gestrehten Arme erhabenen Schwertes etwas über 90 Fuß hohen Figur, die ursprünglich nur halb so groß angenommen war, und auf die Dauerhaftigkeit des Mauerwerkes veranlaßte den Meister, das Projekt zu ändern. Das Eisengestänge, welches das Skelett der bekanntlich aus einzelnen, in Kupfer getriebenen Theilen zusammengesetzten Statue bildet, mußte, um auch den heftigsten Windstößen Widerstand leisten zu können, mit seinen Ausläufen in ein festes Mauerwerk tief herabgeführt und dort verankert werden. So entstand die absonderliche Form des Unterbaues, die mit dem kreisrunden Grundriß des Sockels und der fuppelartigen Bedachung an die Form römischer Rundtempel erinnert, im Uebrigen aber keine Analogien mit historischen Bauformen bietet, wenn man nicht etwa an das Strebesystem des gotischen Stils denken will. Den Kern des Ganzen bildet ein gewaltiger Cylinder, richtiger Zwanziger, dessen Seele eine Wendeltreppe einschließt. Gegen diesen Kernbau lehnen sich, von dem gemeinsamen als Rundgang dienenden Stützbock aufsteigend, massige Strebepfeiler, zehn an der Zahl, mit hohen, nur wenig vortretenden Basen in einfacher Gliederung und mit ebenfalls ganz schlicht gegliederten Kapitälern. Ueber einander sind die Strebepfeiler durch spitzbogige Gewölbe verbunden, welche die Plattform mit der in deren Mitte sich erhebenden Kuppel tragen. Auf diese Weise schließen die Pfeiler ebenso viele sich nach innen verengende, schmale Nischen ein, die, von größerer Tiefe als Breite, Kompartimente des Umgangs bilden, der mittels thortartiger Durchbrechungen des Mauerwerks gangbar gemacht ist. Das Bedürfnis, die Wandfläche unter dem als Deckplatte mit geringer Vorladung und noch geringerer Höhenentwicklung behandelten Kranzgesims zu beleben, veranlaßte ohne Zweifel die Bearbeitung der Gewölbekeulen in Form von Rundbögen, die über den Scheitelpunkt sich fortsetzen und auf diese Weise wieder größere durch einander geschlungene Spitzbögen bilden. Um die Wirkung dieser Ornamentierung zu verstärken, gab der Künstler sodann der Stirnfläche jedes Pfeilers über dem Kapitäl einen astartigen Auswuchs. Diese Auswüchse entging unterhalb des Scheitelpunktes der jedesmal vom ersten zum dritten Pfeiler geschlagenen, scheinbar die Plattform tragenden Spitzbögen in weit vorlappenden Kränzen, die als Kränze von dichten Eichenlaub charakterisirt sind, eine ornamentale Zuthat, die mit dem baulichen Organismus zwar nichts zu thun hat, aber, aus einer gewissen Entfernung

gesehen, keine üble Wirkung macht, indem die Vorstellung hervorgerufen wird, als sei eine fortlaufende Laubgirlande hinter den Kreuzungspunkten der Gewölberippen hindurch geflochten. In der Nähe freilich ist die Wirkung plumper, und das naturalistische Detail zeigt sich in ungelöstem Widerspruche mit der sonst durchaus glatten und schlichten Behandlung aller Gliederungen, die nicht so sehr in Anbetracht des Kostenpunktes als in Rücksicht auf die zerstörenden Einflüsse der Feuchtigkeit und des Frostes vorgeschrieben war. Im Ganzen hat der Aufbau gute Verhältnisse, und seine Gesamtform mit ihren runden Linien, ihrem kienentforbigen Profil paßt gewiß besser in die landschaftliche Umgebung hinein als die in scharfen Winkeln zusammenstoßenden Vertikal- und Horizontal-Linien, die der Schilling'sche Entwurf des Niederwalddenkmals aufweist.

Ist es nun auch kein Phibias gewesen, der uns in einem Kolossalbildwerke das Symbol der waterländischen Größe auf dem Döning errichtet hat, so gönnen wir doch dem Meister von Herzen den glänzenden Triumph, der, wenn nicht um der Schönheit des Werkes willen, so doch wegen der Schwierigkeit des Unternehmens, der aufopfernden Mühe und zähen Ausdauer, mit der „der Alte vom Berge“ sich der Erfüllung seiner Lebensaufgabe gewidmet, ehrlich und in vollem Maße verdient war.

Von den Kunstschöpfungen, welche der Festfeier selbst ihren Ursprung verdanken, war das von Babel ausgeführte Bronze reliefbild des Kaisers Wilhelm, welches zum Angebenken in eine der Nischen des Unterbaues eingelassen war, die umfanglichste, die Bandelmedaille mit dem Hermannsdenkmal als Revers, von Brechmer, die beste, und der Bilderbogen, der Sessel's Baruschlacht in angemessen humoristischer Weise illustrierte, die populärste Leistung.

An den festlichen Dekorationen hatte die bildende Kunst so gut wie gar keinen Theil. Der Versuch, der im Schloßhofe gemacht war, etwas mehr zu leisten, als durch Laubwerk und Kranzgewinde zu erreichen ist, wäre besser unterblieben. Hier hatte die Kunst des 16. Jahrhunderts durch die malerischen Formen des stattlichen Renaissanzenbaues im Hintergrunde schon vorgesorgt, um einen reizenden Festplatz zu schaffen. Für die Dekoration des Festplatzes auf der Grotenburg hingegen hatte die Natur und der blaue Himmel das Beste gethan, und was noch fehlte an anregender Augenweide, das brachten die Gäste selbst mit in den zahllosen Bannern, Fahnen und Standarten, die, in bunter Mannigfaltigkeit über den weiten Raum verstreut, ein summer aber sprechender Ausdruck der festlichen Stimmung waren.

Pyrmont im August 1875.

Sn.

Korrespondenz.

Pest, Anfang August 1875.

Ein mehrtägiger Aufenthalt in der schönen ungarischen Hauptstadt bietet mir Anlaß, den Lesern der Zeitschrift über einige Veränderungen im hiesigen Kunstleben, von denen ich Einsicht nehmen konnte, Bericht zu erstatten.

Niemand kann in unsern Tagen diesen für Oesterreichs Geschick politisch so bedeutsam gewordenen Boden betreten, ohne überrascht zu sein von der Wandlung in der äußeren Physiognomie der Stadt, deren von der Natur gebotene Reize sich mehr und mehr in das Prachtgewand moderner großstädtischer Architektur und eines in Glanz und Ueppigkeit dahinausgehenden Lebens hüllen. Ich will nicht untergehen, wie viel von dieser bezauberten Prachtentfaltung etwa nur leerer Schein, wie Manches von dem letzten Vorkensach im Innersten erschüttert ist, und mich auch jeder Wahrsagung über den weiteren Entwicklungsgang der Dinge in Ungarn wohlweislich enthalten. Die Thatsache steht jedenfalls fest und ist an dieser Stelle als eine erfreuliche zu verzeichnen, daß hier aus geringfügigen Anfängen unter mannigfachen Kampf und Mißgeschick in unglaublich kurzer Zeit ein Gemeinwesen voll stolzen Selbstgefühls, eine rührige, handeltätige, baufrige Stadt, ein Mittelpunkt auch für die ernste Pflege der Kunst und Wissenschaft sich gebildet hat. Die Stadt, die vor achtzig Jahren kaum 20,000 Einwohner zählte, war 1845 bereits auf 100,000 angewachsen und hat deren gegenwärtig, nach der administrativen Vereinigung mit Ofen, etwa 300,000. An die älteren Vorstädte, Steinbrud einerseits und Altosen andererseits, haben sich als neuere Vororte Kleimpest und Neupest, besonders von Arbeitern bewohnt, angeschlossen. Das Ganze führt jetzt den offiziellen Namen Budapest. — Wer zu Schiff von Norden herabkann, erblickt heute, bald nachdem die villenbesetzten Ufer der Margaretheninsel passiert sind, die zierlichen Eisenbögen der neuen Donaubrücke, welche als zweite Verbindung zwischen dem nördlichen Theil der Schwesterhäute im Bau begriffen ist. Wie die starke Biegung in der Mitte lehrt, ist sie nicht für den Bahn-, sondern nur für den Wagenverkehr bestimmt, und zwar speziell als Brücke für Kutschen und das sonstige schwere Fuhrwerk, das dadurch von der Kettenbrücke abgelenkt werden wird. Die französische Gesellschaft, welche das Werk ausführt, scheint sich der Schwierigkeit ihrer Aufgabe, mit dem unergiebiglich edlen Bau der Kettenbrücke zu wetteifern, wohl bewußt gewesen zu sein. Soweit man nach den bereits vollendeten Theilen das Ganze beurtheilen kann, verspricht dasselbe mit seinen schön proportionirten Pfeilern und anmuthig geschwungenen Bögen einen neuen Reiz für den Fluß-Auspekt der

Stadt zu bilden. Dieser wird aber vollends in seiner ganzen Schönheit sich zeigen, nachdem auch die großartigen Quaianlagen am beiderseitigen Flußufer fertig sein werden. An der Pester Seite sind die Quais nördlich und südlich vom Akademieplatz bereits in beträchtlicher Länge ausgebaut, und die von Hotels und Kaffeehäusern besetzten Straßen, an denen sich die Landungsplätze der Dampfschiffe hinziehen, bilden (zum Theil gegen den Wagenverkehr abgesperrt) einen beliebten Spaziergang der eleganten Welt. Einen schöneren und belebteren dürfte kaum eine Stadt Europa's aufzuweisen haben! Jetzt hat man nun aber auch an den Ausbau des Quais an der gegenüberliegenden Ofener Seite schon Hand angelegt. Ueber den Landungs- und Stapelplätzen der Schiffe wird sich auch hier eine breite Straße hinziehen, deren Baulichkeiten durch einen Aftabgang miteinander in Verbindung gesetzt werden sollen.

An den künstlerischen Werth der Neubauten, die an diesen beiden Häuserzeilen stehen, darf man keinen zu hohen Maßstab anlegen. Es dominirt im Allgemeinen der Wiener Zinshausstil mit seinen theils einzeln für sich bestehenden, theils in Gruppen zusammengeordneten Facaden, deren Ecken und Mitteltheile durch thurmartige Risalite ausgezeichnet sind. In Abzwicklingen und Details treten hier und da französische Motive hervor. Die Behandlungsweise ist eine übermäßig reiche und derbe; einzelne Interieurs gemahnen mit ihrer an's Barbarische streifenden Pracht an die Kläse des Orients.

Wenn sich die Architektur in diesen Quaianlagen zur Massenhaftigkeit und Uniformität hingedrängt sah, war bei der Anlage der neuen Kabialstraße, die vom Centrum der Stadt ostwärts nach dem Stadtwaldchen hinführt, größere Mannigfaltigkeit am Plage, und das Baugesetz schreibt denn auch vor, daß die Häuser an dieser Straße, je weiter sie vom Inneren der Stadt entfernt liegen, desto mehr an Höhe abzunehmen haben. Der geschlossene Zinshausbau macht hier demnach allmählich dem kleineren Familienhaufe und der gartenumgebenen Villa Platz. Die Kabialstraße wird von einem doppelten Boulevard durchschnitten. Der ganze Stadttheil verspricht einer der angenehmsten und schönsten zu werden. An der Kabialstraße entstehen sehen das Künstlerhaus und die Zeichenschule. Der nordwärts gelegene Platz der neuen Oper liegt noch wüßt und leer.

Die südlichen Stadttheile haben die meisten öffentlichen Gebäude neuen Datums aufzuweisen. Da stoßen wir auf das der Vollendung sich nähernde neue Volkstheater, von Fellner und Hellmer in Wien, im Portikus mit den Büsten der ungarischen Dichter Kisfaludy, Egressy und Gaal geschmückt; dann auf den Neubau der Universitätsbibliothek, mit schönem Vestibül und reich decorirtem Lesesaal, von Staknisky;

ferner auf das leider an enger Gasse gelegene neue Stadthaus, von Steindl, einem Schüler Fr. Schmid's in Wien, das besonders wegen seiner beiden ganz aus Eisen hergestellten Treppen interessant ist. Der Eisenkonstruktion ist hier mit Glück ein architektonischer Charakter aufgetragen, ohne dem Material Gewalt anzuthun. Der Guß der Bestandtheile rührt aus den Fabriken von Dettl und Ganz her. Die Wände des Gemeinderathshauses werden mit sechs großen Fresken aus der Geschichte Pest's geschmückt. Eines der stattlichen Gebäude ist sodann das neue Hauptzollamt am Süende des Donauquais, von Jbl. Es trägt einen durchaus monumentalen Charakter; die Behandlung der im antiken Stil gehaltenen Formen ist edel und maßvoll: ein wohlthuender Gegensatz gegen die vielen barocken und rohen, in schlechten Surrogaten hergestellten Details, die man in den übrigen Fester Neubauten mit in Kauf nehmen muß. Wer sich durch den Anblick der emblosen Steppe, die hier gleich am Rande der Stadt beginnt, von einer weiteren Tour nicht abschrecken läßt, wird eine Viertelstunde vor der Linie noch auf einen sehr beachtenswerthen Neubau stoßen, das Schlachthaus, von den Berliner Architekten van der Hude und Hennicke, mit großartigen, in Sandstein ausgeführten Thiergruppen von Reinhold Vegaß am Hauptportal. Die letzteren sind werth, einmal speziell betrachtet zu werden, weshalb ich sie hier vorläufig nur kurz erwähne.

Von den Museen galt mein Besuch diesmal in erster Linie der Landes-Gemäldegalerie. Doch konnte ich wenigstens einen flüchtigen Blick auch auf einzelne, neuerdings reorganisirte Theile des Nationalmuseums werfen. Ich gedente darunter besonders der gewählten Sammlung von Gypsabgüssen, welche namentlich an Werken altgriechischer Plastik ungewöhnlich reich ist. Gleich beim Eintritt durch die große Säulenhalle des Mittelbaues fällt das Auge auf das schnurrbärtige Antlitz des Königs Mausolus von dessen Grabmal in Halikarnass; die übrigen Abgüsse sind in ziemlich beschränkten Räumlichkeiten des ersten Stockes aufgestellt. Einen beträchtlichen Zuwachs erhielt die Sammlung bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung. Die ungarische Regierung kaufte damals den gesammten Vorrath des bekannten athenischen Gießers Napoleou Martinelli, welcher in der griechischen Abtheilung ausgestellt war, für das Nationalmuseum an. Außerdem fand ich die neueren Abgüsse Malpieri's, Brucciani's, des Berliner Museums u. a. zahlreich vertreten. Im Verein mit den römischen Antiken ungarischen Fundortes bietet sich dem Studirenden der Archäologie hier ein reiches und wohlgeordnetes Material dar, welches auch bereits einer fleißigen Benutzung sich zu erfreuen hat.

Der freundlichen Intervention des Generalinspek-

tors der k. Museen, Franz v. Pulszky, welchem das Hauptverdienst um die Reorganisation der hiesigen Sammlungen gebührt, verdanke ich die günstige Gelegenheit, den Bildern der Landes-Gemäldegalerie ein eingehenderes Studium widmen zu können. Die Verwaltung der Sammlungen hat mit dem Gemäldeschatz des Landes in den letztverfloffenen Monaten eine durchgreifende Veränderung vorgenommen. Früher waren in den Räumen der Akademie nur die Esterhazy'sche Bildergalerie, Kupferstich- und Handzeichnungsammlung untergebracht. Alle übrigen Gemälde, alte und neue, fanden sich im Nationalmuseum. Jetzt hat man nun eine Trennung der alten und der modernen Meister vorgenommen; letztere, etwa von der Zeit des Raphael Mengs an, blieben im Nationalmuseum, erstere wanderten in das Akademiegebäude und wurden mit der Esterhazy'schen Sammlung zu der jetzigen Landes-Gemäldegalerie vereinigt. Diese besteht demnach gegenwärtig 1) aus dem früher Esterhazy'schen Bilderbesitz, 2) aus einer Anzahl von Bildern, welche dem Lande im Jahre 1836 von Ladislaus Pyrker geschenkt wurden, Werken der slavischen, deutschen und italienischen Schulen, meistens von geringem Werth, 3) aus mehreren Bildern deutschen, holländischen und anderen Ursprungs, welche Kossuth aus dem Kameralegebäude in das Nationalmuseum hatte bringen lassen, und 4) aus der werthvollen Donation des Bischofs von Neufohl Arnob von Ispolzi, besonders reich an Gemälden der alt-sienesischen Schule. In Folge dieses bedeutenden Zuwachses und aus anderen Erwägungen ist eine theilweise Umhängung der Esterhazy'schen Galerie nöthig geworden. Die Hauptmasse derselben blieb jedoch in den oberen Sälen beisammen; nur in den unteren Zimmern ist sie jetzt mit den übrigen Bestandtheilen der Sammlung gemischt. Die Schulen sind im Wesentlichen getrennt aufgestellt, oder — falls die Räumlichkeit dazu nöthigte — mehrere verwandte Schulen in einem Saal vereinigt, so z. B. die Spanier mit Rubens und van Dyck zusammengeordnet. Das unglückliche Oberlicht ist durch Blendfenster theilweise verbessert. Viele der früheren falschen Attributionen sind den richtigen gewichen. Kurz, wir empfangen auch hier den Eindruck einer Verwaltung, welche mit Glück und Energie das ihr anvertraute kostbare Gut zu pflegen und zu vermehren weiß.

Wie den Lesern bekannt ist, hat die Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ eine Publikation der Hauptbilder der Landes-Gemäldegalerie begonnen, welche mir Gelegenheit bieten wird, in anderer Form auf dieselbe zurückzukommen. Hier will ich nur noch auf einzelne Stüde, die in künstlerischer oder kunstgeschichtlicher Beziehung von besonderem Interesse sind, etwas näher eingehen.

C. v. Böhm.

(Schluß folgt.)

London, August 1875.

Die nunmehr beendigte Kunstfaison ist besonders hinsichtlich der Zahl und des Wertes der unter den Hammer gebrachten Privatsammlungen von Bedeutung gewesen. Ueber einige der wichtigsten haben wir bereits in diesen Blättern berichtet; im Allgemeinen ist die Höhe und Zunahme der namentlich für die Lieblingsmaler der englischen Nation gezahlten Preise zu konstatiren, wie denn auch bemerkt zu werden verdient, daß die begüterte Handelswelt den aus ihren Unternehmungen erzielten reichen Gewinn mit Vorliebe in Kunstwerken anzulegen pflegt. Die Hauptsache ist jedoch die wachsende Macht und Wohlhabenheit der Bilderhändler von Profession; diese haben gegenwärtig den Kunstmarkt fast ganz in ihrer Hand und können nach Belieben die Preise steigern oder herabdrücken und unsere lebenden Maler und Bildhauer fördern oder verderben. Daraus ist ein Uebelstand und eine Tyrannei erwachsen, wie man Ähnliches weder in alter noch neuer Zeit bisher in Europa gekannt hat. Und um so schlimmer ist der daraus entspringende Nachtheil, als diese Bilderhändler der Mehrzahl nach Ignoranten sind und nicht sowohl die Kunst als lediglich ihren Vortheil im Auge haben. Indes verlautet doch, daß die reichen Kunsthändler in diesem Jahre von Verlusten betroffen worden, weil sie mehr angekauft als sie absetzen können. Ueberdies haben die jüngsten schweren Fallissements der Handelswelt in London, Manchester und America viele Kunden ruinirt, eine Fatalität, die nicht ohne Rückwirkung auf private und öffentliche Kunstausstellungen bleiben wird.

Der dem Parlamente vorgelegte offizielle Jahresbericht der Nationalgalerie weist die Ausgabe von 10395 £ für den Ankauf von 11 Gemälden aus der Barker Sammlung nach. Als höchste der gezahlten Summen waren 2415 £ angeführt für „die Geburt unsres Herrn“, ein unvollendetes Werk Pietro della Francesca's, früher im Besitz der Familie Marini Francesco di Borgo San Sepolcro, Alkömmlinge des Malers. Gelegentlich dieses Ankaufs erhoben sich mancherlei Streitfragen in den englischen Journalen sowohl bezüglich der hohen Summe, die dafür bezahlt worden, als auch wegen des schadhaften Zustandes des erwähnten Gemäldes. Jedoch die im Unterhause gegebene Erwiderung des Ministerpräsidenten Disraeli, welcher, wie man sagt, darauf gedrungen hat, daß das Gemälde England gesichert werde, lief darauf hinaus, daß der Verkauf öffentlich stattgefunden und die Theilnehmung daran Jedermann freigestanden habe, daß die Repräsentanten fremder Galerien zugegen gewesen, und daß dieselben seitens ihrer Regierungen autorisirt gewesen seien, das Gemälde für einen Preis zu erheben, der demjenigen von der englischen Nation gezahlten nur wenig nachgegeben habe.

Noch möge bemerkt werden, daß eine neuerdings in Italien angestellte Prüfung der vorzüglichsten Werke Francesca's mich berechtigt, in dieser Erwerbung unserer Nationalgalerie eine der bedeutendsten Schöpfungen dieses seltenen Meisters zu erkennen. Eine nicht minder große Summe, nämlich 2152 £ wurde für „Daphne's Rückkehr zur Penelope“, eine Fresse von Pinturicchio, auf Leinwand übertragen, gezahlt und 1050 £ für „Mars und Venus“ von Botticelli, in Tempera auf Holz gemalt.

Seit einigen Jahren schon hat sich die Nothwendigkeit geltend gemacht, die in der Galerie befindlichen Gemälde, alle wie moderne, mittels einer Glasdecke gegen die zerstörenden Einwirkungen der Londoner Atmosphäre zu schützen; im vorigen Jahre sind weitere 25 Gemälde mit Glas versehen, und die Anzahl der auf diese Weise gesicherten Werke beläuft sich nunmehr auf 540. Während des Kopirens bleibt das betreffende Gemälde unbedeckt. Die Galerie wird nur an zwei Tagen der Woche den Kopisten geöffnet, und nur 140 Kopien sind im Laufe des Jahres angefertigt worden. Die Lieblingsbilder waren „Chapeau de paille“ von Rubens, „Zerbrochtes Schloß“ von Cuvp, „Porträt Andrea del Sarto's von ihm selbst gemalt“, und ein „Mädchenkopf“ von Greuze. Die Zahl der Besucher belief sich im Durchschnitt auf 4291 täglich. Große Veränderungen werden stattfinden, wenn demnächst die neuen Säle, welche der Vollendung nahe sind, dem Publikum geöffnet werden. Unter den neueren Ankäufen befindet sich das trefflich erhaltene Porträt eines venetianischen Patriziers von dem unaländischen Maler Solario und eine frühe Landschaft von Gainsborough; diese, ein seltenes Stück des Meisters, kostete 1250 £. Die jetzige Regierung unter Disraeli ist bei weitem liberaler in der Bewilligung von Geldmitteln als die vorige unter Gladstone war, die es für ihre Pflicht hielt, möglichst sparsam zu sein.

Die Nationalporträlgalerie macht weniger Fortschritte, als sie in Anbetracht ihres Zweckes verdient, der dahin geht, die Porträts derjenigen Männer und Frauen zu sammeln, die durch staatsmännisches Wirken, Krieg, Wissenschaft, Kunst, Literatur und philantropische Bestrebungen die Geschichte Englands verherrlicht haben. Der 18. Jahresbericht redet einer Vergrößerung des Raumes und einer besseren Aufstellung dringend das Wort.

Einige Londoner Künstler haben sich vereinigt zur Herstellung großer Photographien nach den neu zu Hampton-Court befindlichen berühmten Gemälden Mantegna's, den Triumph Julius Cäsar's darstellend. Diese ohne Rücksicht auf Gewinn, lediglich im Interesse des Fortschrittes der Kunst und zum Nutzen der Künstler angefertigten Photographien werden zum Kostenpreise

verkauft. Es ist sehr zu beklagen, daß die ursprüngliche Malerei in Tempera auf Leinwand theils durch Abblättern des Pigments, theils durch schlecht verstandene Uebermalung verdorben ist. In der That ist die Zerstörung dearrtig vorgeschritten, daß die offiziellen Kunstpfleger nicht daran denken können, sie anzurühren oder zu restauriren.

Die Krundel Society zeigt eine, durch Lichtdruck hergestellte, kleinere und billigere Ausgabe von Reproduktionen der Bayeuzer Teppiche mit historischen Notizen an. Die Gesellschaft setzt ihre Thätigkeit in ausgedehntem Maße fort. Die letzte Jahreseinnahme betrug fast 7000 £.

Zu Personalien übergehend kann ich Ihnen mittheilen, daß Mr. S. C. Hall, seit 36 Jahren Herausgeber des „Art Journal“, zu seiner goldenen Hochzeitfeier eine Ehrengabe im Betrage von ungefähr 1500 £ erhalten hat; ein Theil der Summe ist zum Ankauf einer Jahresrente von 100 £ für Lebenszeiten des Ehepaars verwendet worden. Desgleichen ist der Plan einer Ehrengabe für Mr. George Cruikshank, den bedeutendsten unter Englands humoristischen Pächter-Illustratoren im Werke. Mr. Cruikshank wünscht, daß diese Ehrengabe in Form einer Ueberweisung seiner gesammelten Werke an die englische Nation geschehe. Diese belaufen sich auf mehr als 1100 Blätter, welche für 3000 £ verkauft werden dürften. Eine Subscriptionsliste ist bereits im Gange.

Die Royal Academy hat den Verlust eines Mitgliedes von bedeutendem Talent durch den frühzeitig erfolgten Tod Mr. Frederick Walker's zu beklagen; hauptsächlich wird die erledigte Stelle durch Alva Tadema, der jetzt als kritischer Unterthan in London wohnt, besetzt. Der wegen Kränklichkeit erfolgte Rücktritt des Präsidenten der Royal Academy Sir Francis Grant ist lange Zeit besprochen worden. Mr. Frederick Leighton, einziger Schüler des Prof. Steuile in Frankfurt a. M., wird wahrscheinlich sein Nachfolger werden. Der Vorsitzende und die leitenden Akademiker haben kürzlich in einer Berathung mit der Regierung diejenigen Maßnahmen erörtert, welche geeignet erscheinen, eine angemessene Vertretung der englischen Kunst in den Räumen der für nächstes Jahr projektierten Weltausstellung in Philadelphia zu sichern. J. Beawington Atkinson.

Personalnachrichten.

Dem Bildhauer Ernst von Bandel ist aus Anlaß der Vollendung des Hermannsdenkmals von dem Kaiser von Deutschland der Kronenorden 2. Klasse und ein Jahresgehalt von 4000 Mark auf Lebenszeit verliehen.

Vermischte Nachrichten.

* Die Betheiligung Deutschlands und Oesterreichs an der Michelangelofeier verpricht eine sehr glänzende zu werden. Die Akademien von Berlin, Düsseldorf und Wien senden Spezialvertreter mit Koffren nach Florenz, und der Künstlerverein „Malasten“ hat beschlossen, in Gemeinschaft mit dem „Verein Düsseldorfer Künstler für gegenseitige Unterstützung und Hilfe“, sich ebenfalls durch Abendung einer Adresse an dem Feste zu betheiligen. Die Akademien von Dresden, München und Weimar, sowie das Städel'sche Institut in Frankfurt haben Zeuge des von dem dortigen Hochstift unternommenen silbernen Ehrentrautes für sich bestellt. Das Hochstift wird außerdem, wie bei der Schalepparfeier in Straßburg upon Aoon, im Namen des deutschen Volkes eine Urkunde (in Metallföcher) überreichen lassen, mit Nandzeichnung, worin das Goethehaus und das Haus der Buonarroti, mit Beglückwünschung Italiens, Anerkennung des von dort uns zugekommenen Segens der Bildung und Kunst, und mit dem Befehle des Hochstifts, zum Dante Michelangelo's Büste im Goethehause aufzustellen.

Die „Academy“ veröffentlicht in ihrer letzten Nummer folgendes Festprogramm für die bevorstehende Michelangelofeier in Florenz: Sonntag, den 12. September Einweihungsfeier. Die Repräsentanten der Stadt Florenz und ihre ausländischen Gäste versammeln sich in der Kirche von S. Croce, um am Grabe Michelangelo's seinen Genius zu huldigen. Darauf Besuch der Casa Buonarroti und später Einweihung des Denkmals am oder nach dem Künstler benannten Plage. Montag den 13. September feierliche Einweihung des „David“ und Eröffnung der Michelangelo-Ausstellung in der Akademie, Sodal- und Instrumentalfonzert. Dienstag den 14. September. Festliche Zusammenkunft der Mitglieder der Accademia della Crusca e dello Belle Arti im Saale des Senats.

Aus Gray wird uns geschrieben: „Der Beruf eines Künstlers und eines Lehrers sind wesentlich verschieden. Häufig geht im Lehrfache der Künstler zurück, sehr selten geschieht es, daß er vorwärts schreitet; sein Verdienst wird dann um so größer. An die hier seit Kurzem bestehende Gewerbeschule wurde ein junger Bildhauer, Karl Lacher von Nürnberg als Lehrer für das Modelliren berufen. Er hat als Lehrer seine Aufgabe eminent erfüllt und ein Besuch seiner Modellirschule wird jeden Fachmann in hohem Grade befriedigen. Aber wenig seine Schüler vorwärts geben, so bleibt er doch im eigenen Fortschritt nicht zurück, und wie er für die Bildung Anderer thätig wirkt, so schafft er auch im eigenen Künstlerberufe unermüdet fort. Es waren schon wiederholt sehr anerkennenswerthe Arbeiten seiner Hand zur Schau ausgestellt. Diesmal ist es jedoch eine größere Aufgabe, die er beendete, und ich möchte die Besucher der Kunst aufmerksam auf dieselbe machen. Im Saale der Oberrealschule steht eine Gruppe von zwei Figuren in architektonischer Umrahmung, bestimmt als Grabdenkmal für eine hochgeborene Familie zu dienen. Die Mutter, eingehend durch die dunkle Furt des Todes, nimmt Abschied vom geliebten Kinde, das seine Mutter nicht verlassen will. Die Figuren haben Lebensgröße, und sollen nach dem Modelle in Marmor ausgeführt werden. Unstreitig ist diese Gruppe die hervorragendste Arbeit, die von Lacher in Gray zu sehen war. Lobenswerth ist der Ernst der Auffassung und die Strenge der Durchführung, lobenswerth ist vorzüglich die Grazie und edle Haltung der weiblichen Figur, und die sorgsame und genau studirte Durchführung der Details. Es ist sehr viel Schönes in dem ganzen Werke, und es darf mit um so mehr Vergnügen begrüßt werden, als ja gerade die Bildhauerei in ihrer künstlerischen Haltung für diese Stadt fast eine neue Erfindung ist, als Werke der Plastik in größerem Maßstabe hier nur selten zu Tage gefördert werden, und der Bildner, der mit einer so gelungener Schöpfung vor uns tritt, jetzt auch ein Unfrüher ist.“

Berichte vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktionen.

Der R. H. W. E. Grafton, früherer Premierminister Englands, brachte in der letzten Saison seine reichhaltigen und mannigfaltigen, im Laufe vieler Jahre gebildeten Kunstsammlungen unter den Hammer. Der Kunstwerth dieser Gegenstände entsprach keineswegs der hohen Stellung des Sammlers, und die dafür erzielten Preise waren zumeist so niedrig, daß sich unschwer erkennen ließ, wie sehr die Händler und das gewöhnliche Publikum gelegentliche Zweifel bezüglich der Vortrefflichkeit der ausgetretenen Stücke hegen. Man meint, daß Mr. Grafton in Folge seines erregbaren Temperaments und seiner Leichtgläubigkeit das Opfer unzuverlässiger Rathschläge geworden sei; er besaß zu wenig Kenntnisse, um sich eigenem Urtheil überlassen zu können, und glaubte zu unbedingt den Rethen Anderer. Jedoch soll er in der Keramik nicht unbewandert sein; ein von ihm f. B. gehaltener und herausgegebener Vortrag handelt über die bekannte englische Waare, die den Namen Wedgwood führt, und seine ganze auf den Auktionsisch gebrachte Sammlung englischer und fremder Thonwaaren und Porzellane, wenn auch nicht durchweg auserlesen, zeugt von vielem und mannigfaltigem Geschmack. Der Verkauf dieser Thonwaaren erzielte im Ganzen ungefähr 3000 £, eine mäßige Summe in Anbetracht der großen Zahl der Nummern und der hohen Stellung des ehemaligen Premierministers. Folgende Preise mögen hier Platz finden. Eine Wedgwoodvase, Imitation des braunen Achat, kam auf 27 Guineen, ein kleines blau und weißes Medaillon Oliver Cromwells erzielte 15 Guineen, eine Nymphe und Liebesgötter 70 Guineen, und eine Vase mit Schlangengriffen 55 Guineen. Die als Chiffre bekannten, im Handel stets hochgeschätzten Porzellane erlangten gute Preise. So wurde z. B. ein Schächer mit Schächerin für 34 £ verkauft, und ein altes Chiffre-Theeservice kam über 400 £; unter den Stüden befanen sich: ein Theetopf, Dedel und Urtersatz, die für 51 Guineen weggingen, eine große Schüssel für 54 Guineen, eine Zuckertasse und Dedel für 37 Guineen, ein Milchgießer mit Urtersatz für 28 £, drei Kaffee-Ober- und Untertassen für 105 £. Das höchste während des dreitägigen Verkaufs dieser gemischten Sammlung abgegebene Gebot war 450 Guineen und betraf einen in dem Katalog folgendermaßen beschriebenen Regulator: „Nr. 189, Ein schöner Regulator, Stil Louis XV., in schlantem Gehänse von Rosenholz, verziert mit Asten, der obere Theil getrübt mit einer sitzenden Figur Cupido's, das Uhrwerk von Le Roy“.

Ferner ist die jetzt beendete Londoner Saison ke-

merkenswerth wegen des Verkaufs der rühmlichst bekannten „Marlborough-Gemmen“, bestehend in einer Sammlung von Rameen und Intaglios, die von George, dem dritten Herzoge v. Marlborough, im vorigen Jahrhundert angelegt wurde. Der Katalog umfaßt nicht weniger als 739 Stücke. Die ganze Sammlung hatte einen dreifachen Ursprung. Zunächst enthielt sie „die durch den berühmten Grafen v. Arundel gegründete Gemmensammlung, der während der unruhlichen Zeit, in des ersten Karl v. England einigen Trost in dem Auswachen von Kunstwerken und Denkmälern des Alterthums fand.“ Ferner rührt die eine Hälfte sämmtlicher „Marlborough-Gemmen“ von dem dritten Herzoge selber her, der dieselbe durch separate in Italien und England gemachte Ankäufe bildete. Der Rest endlich wurde von dem zweiten Grafen v. Bedford, einem englischen Edelmann von seinem Geschmack angekauft, der in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts während seiner Reisen auf dem europäischen Continente diese Gemmen sammelte.

Einhundert der merkwürdigsten Stücke unter den „Marlborough-Gemmen“ waren „beschrieben und abgebildet“ in „den zwei stattlichen auf Anlaß des dritten Herzogs in den Jahren 1750 und 1791 gedruckten und ausgeheilten Bänden“. Die ganze Sammlung ordnet sich nach Zeit und Stil von der griechischen Periode abwärts, durch die römische unter Hadrian und den Antoninen bis zu der Zeit der italienischen Renaissance. Zu den berühmtesten Stücken gehört eine Camée, die den „Hochzeitszug Croos“ und Psyche's darstellt“. Diese anmuthige Komposition „ist in allen Kunstformen und Stoffen, vielleicht öfter als irgend ein Gegenstand ähnlicher Art reproducirt worden“. — Noch möge angeführt werden: „Ein großer schwarzer Sarder, ein Intaglio, links einen Kopf und eine Büste des Antinous mit einem Speer auf der linken Schulter darstellend. Die Arbeit ist prächtig und des Zeitalters Hadrian's würdig“. Dergleichen, wahrscheinlich aus derselben Periode stammend, ein Intaglio „Diomedes und Ulysses darstellend, wie sie das Palladium rauben“.

Es würde die Grenzen dieser Spalten überschreiten, wollten wir die vielen anderen ausgezeichneten Stücke aufzählen, welche auf dem Auktionsisch ausgetreten wurden.

Natürlicherweise wurde allgemein gewünscht, daß Schätze von so seltenem Werthe und die so lange in England zusammengehalten worden, nicht der Zerplitterung anheimfallen, vielmehr der englischen Nation im British Museum erhalten bleiben möchten.

Jedoch war die Regierung nicht darauf vorbereitet, eine Summe zu bewilligen, die für mehr als den An-

kauf einiger auserlesener Gegenstände hingereicht hätte. Inzwischen ging das Gerücht: es solle der Verkauf en bloc an eine Privatperson stattfinden. Temgemäß erhob sich am Versteigerungstage der Auktionator und sagte, daß Signor Castellani, der ausgezeichnete römische Juwelier und eine der wichtigsten Autoritäten in Bezug auf Intaglio's und Cameen, die ganze Sammlung auf 35,000-£ schätze. Er frage daher an, ob Jemand

unter den Anwesenden geneigt sei, ein höheres Gebot abzugeben. Der Kunsthändler Agnew bot sofort 35,000 Guineen, d. i. 36,750 £, und da Niemand Lust zeigte, diesen zu überbieten, so wurden ihm die gesammten „Marlborough-Caméen“ ohne weiteres zugeschlagen. Es verlautet, daß der Ankauf im Auftrage eines fern von London in der Provinz lebenden vornehmen Engländer's erfolgt sei. J. Beavington Atkinson.

Inserate.

Verlag von F. A. Brodhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Atlas der Architektur.

von

Dr. August Essenwein,

Städt. Director des Germanischen Museums in Nürnberg.

53 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 15 Mark. Geb. 19 Mark.

In systematischer Zusammenstellung und correcter, stilvoller Zeichnung sind hier auf 53 Stahlstichtafeln die hervorragendsten Kunstbauten aller Zeiten und Nationen zur Anschauung gebracht, begleitet von einer Theorie und Geschichte der Architektur, sowie von lehrreichen Erläuterungen zu den einzelnen dargestellten Gebäuden.

Soeben erschien vollständig:

Italienische Renaissance.

Original-Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen in systematischer Gruppierung.

I. Serie.

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben

von

A. W. Cordes und E. Giesenberg.

5 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8-9 Hefte.

Leipzig, Anfang August 1875.

E. A. Seemann.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheit und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet

von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. M. 3; eleg. geb. M. 4.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Dersu eine Verlage von Paul Neff in Stuttgart.

Hedgirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig

So eben ist erschienen:

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.

Mit gegen 800 Illustrationen.

1. — 13. Lieferung à 1 Mark.

(I. Band (Lfg. 1—11) à 11 Mark.)

Die Lieferungen 14—20 werden bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, August 1875.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Die Galerie

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radierungen von Prof. W. Unger. Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

Beiträge

Herausg. von Dr. G. v. Egidius
 (Wien, Zerkassungsmasse
 25) es. an die Verlagsh.
 (L. v. S. v. S. v. S. v. S.)
 zu richten.

10. September



Inserate

à 25 Fl. für die drei
 Mal gelassene Beilage
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

1875.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Kreuzer (einmal im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlegern).

Inhalt: Holländische Kunstzukunft. I. — Der Colen. VII. — Das deutsche Gewerbe-museum. — Nekrolog: R. W. Krüger; Dr. Hermann Härtel. — Die zweite Schifflot im Teme zu America. — Der Bau der Kunstwerke in Dülferberg; Das Karasterium der Königl. Kunstabteilung zu Dülferberg; Kreuzerbenmal in Eisenach; Kub Paris. — Zeitschriften. — Inserate.

Holländische Kunstzukunft.

I.

„Hollands Achillesferse“ könnte man den Titel eines Aufsatzes von Herrn Viktor de Stuers im „Gids“ (1873, No. 11) übersetzen: „Holland op zyn smalst“. So nennt man nämlich den Landstrich zwischen Haarlem und der Nordsee, eine Landenge zwischen Nord- und Süd-Holland, neuerdings durchstoßen durch den riesigen Nordseefanal, welcher hergestellt wurde, um Amsterdam direkt mit dem Meer zu verbinden und somit einerseits die unzuverlässige, an Sandbänken reiche Zuhrferse und andererseits den zu langen und längst nicht mehr genügenden nordholländischen Kanal umgehen zu können. „Holland op zyn smalst“, Hollands schwache Seite, ist in anderem Sinne das Gebiet der bildenden Künste und deren Pflege.

Daß die Kunst in Holland in unseren Tagen ganz darnieder liegt, im Gegensatz zu ihrer hohen Blüte zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance, ist bekannt und oft genug schon ausgesprochen worden; das weiß man auch im Lande selbst.

Die Gründe des Verfalles der Künste in Ländern, welche sich ehemals des Ruhmes erkeuten, auf diesen Gebieten allen Völkern voran zu leuchten, können sehr verschiedene sein. Ohne Zweifel können politische Verhältnisse, konfessionelle Parteikämpfe in einem Lande, gewaltige Kriege mit ihren Konsequenzen, der Verarmung des Volkes, die Kunst darnieder drücken; der Kulturhistoriker wird diesen Faktoren am liebsten die Unwohnlungen im Leben der Völker zuschreiben, das Versinken

von höchster Kulturstufe herab fast bis an die Grenzen der Barbarei.

Die Geschichte liefert uns der Beispiele genug dafür, daß es vor Allem die politischen Ereignisse sind, welche die Umformungen der menschlichen Kultur bewirken. Anders wie der Geschichtschreiber urtheilt der Naturforscher über das Völkerverleben. Ihm ist dasselbe ein einfacher Naturprozeß; in einer notwendigen Degeneration, einer Abnutzung aller geistigen und moralischen Kräfte eines Volkes, in einem Verwesungsprozeß, analog dem Absterben des gealterten menschlichen Körpers findet er die einfache Erklärung für die merkwürdige Erscheinung, daß die Kulturformen in der Welt sich verdrängen, kräftige gesunde Völkerrämme, und seien sie noch so barbarisch in ihren Sitten, die auf höchster Stufe der Ausbildung stehenden, aber schon den Keim des Verfalles in sich tragenden Nationen nach dem einfachen Gesetze des Kampfes um's Dasein besiegen. Manchem Darwinianer ist die Kunst an und für sich schon fast ein Symptom der beginnenden Verweichlichung eines Volkes; er beweist uns aus der alten wie modernen Geschichte die Wahrheit dieses Satzes, er präpögeizt den romanischen Nationen, Franzosen wie Italienern, den unvermeidlichen Untergang im Kampfe mit den ihnen an moralischer Kraft überlegenen germanischen Völkerschaften und nimmt unter Umständen auch etwas deutsche Grobheit und Dürbheit in Schutz gegen die, auch als Symptom des Rückwärtsgehens aufzufassende, Liebeshörigkeit, Feinsüßigkeit, Gefälligkeit des romanischen Wesens. Und nach demselben Gesetze des Kampfes um's Dasein läßt der Darwinianer in voraussehendem Scharfsicht später die germanischen Völkerrämme durch die Slaven

verdrängt werden, diese dereinst wieder durch andere Völker des Ostens; er sieht jetzt schon die neue Völkerwanderung, die Mongolen und Chinesen im Herzen von Deutschland ihre Weisheitslehren niederschreiben, er sieht im Geiste, wie ein chinesischer Professor aus alten Büchern des 19. Jahrhunderts einmal in Leipzig oder Tübingen nachweist, daß damals schon einzelne klare Klüpe den großen Schritt der Weltgeschichte ahnten; er schwelgt in dem Gedanken, sich selbst für 1000 Jahre hinaus seinen Ruhm gesichert zu haben, seine Zukunfts-Porträtbüste in Agalmatolith.

Die Holländer sind, wenn ich nicht irre, von einem solchen Darwinianer noch nicht darauf hin abgeschätzt worden, ob sie dem aufsteigenden oder absterbenden Ast angehören. Nach dem Verfall der Kunst in diesem Lande zu urtheilen, möchte man das Letztere für das Wahrscheinlichere halten; die nöthige Dosis von Lebenswürdigkeit haben die Holländer, wenn man sie näher kennt, schon, um als Beispiele für das große Naturgesetz angeführt zu werden, das sich an ihnen vollziehen wird. Dahingegen glauben Einige in diesem Volke an die Möglichkeit einer Wiederbelebung der Kunst im Lande — freilich doch wohl irrthümlicher Weise; denn gerade dieses Ankranken ist ja den Darwinianern erst recht ein Symptom des Verfalls, ein letztes Aufflackern vor dem Verlöschen des Lichts.

Für einen Fremden ist es stets sehr schwer, die Verhältnisse eines Landes, wie Holland, zu beurtheilen, und die Gründe des Verfalls der Kunst zu erforschen; denn in der Regel kennt er das Land zu wenig. Er unternimmt einige Touristenstreifzüge, etwa nach dem Haag mit seinem Scheveningen, berührt im Fluge allenfalls Haarlem, Leyden und Rotterdam; er begnügt sich mit einigen mehr oder weniger schätzenswerthen aperçus, dem Ertrag seiner Reise; er schreibt einige geistreiche Feuilletonartikel für dies oder jenes Blatt, tadelt in pharisaischem Hochmuth Alles, was hier anders ist als in seinem engeren Vaterlande, und — die öffentliche Meinung über Holland bildet sich nach diesen Reise-Notizen, Reiseeindrücken u. s. w., wie sie zu Tugenden geschrieben werden. Lesen wir daher lieber das, was ein Holländer über sein Land sagt, so z. B. über die Kunstzustände in Holland die Schriften und Aufsätze des Verfassers von „Holland op zyn smalst“. Daß in Holland das Gesamtstreben des Volkes eine wenig ideale Richtung verfolgt, wie so vielfach behauptet wird, das ist, soweit es richtig ist, auch nicht sehr merkwürdig. Man könnte ein berühmtes geflügeltes Wort des deutschen Reichskanzlers in Anwendung auf Holland dahin umändern: Nur ein sehgegründetes Land kann sich den Luxus einer auf's Ideale gerichteten Kultur-Entwicklung gestatten. Und in der That, Holland steht nicht fest, es könnte, größtentheils tiefer liegend als der

Meeresspiegel, jeden Augenblick von den Fluthen verschlungen werden, ginge nicht der Sinn der Bevölkerung dahin, mit ruhiger, vorsichtiger und energischer Thätigkeit dem Meere das Land abzuflechten und das gewonnene Gut zu sichern. Treibt die Uebersiedelung den Holländer dazu, neues Land zu gewinnen, so wandert er nicht aus, sondern jagt das Meer aus seinem Bett hinaus, und sei es die Zuydersee, welche jetzt trocken gelegt wird, Holland um etwa das halbe Oldenburg oder Königreich Sachsen zu vergrößern. Dazu sind Kanäle, Dämme, Schleusen riesigen Raachstabs nöthig und der Verkehr im Lande erfordert eine Anzahl mächtiger eiserner Brücken. Das Alles kostet ungeheure Summen, trägt aber auch nachweisbaren Nutzen ein. Für Dinge, welche nicht directen Gewinn bringen, giebt der Holländer nicht gerne viel Geld aus; er denkt in Allem praktisch wie der Engländer, und der Idealismus selbst hat eine praktische Richtung; er äußert sich in seltener Wohlthätigkeit und Gastsfreundschaft, er zeigt sich darin, daß man in Holland die Lehrer besser bezahlt, als wir Deutschen es thun, er zeigt sich in sehr vielen vortrefflichen Einrichtungen und Unternehmungen, welche man erst bei längerem Aufenthalt im Lande kennen und würdigen lernt, er zeigt sich aber verhältnißmäßig am wenigsten in der Pflege der Kunst.

In diesem Punkte, daß Hollands Boden nicht fest gegründet ist, möchten wir einen der wesentlichen Gründe des Verfalls der Kunst suchen; und wahrlich, wo es sich zunächst um das wichtigste aller Lebensbedürfnisse, um festen Grund und Boden handelt, wo bei einiger Nachlässigkeit jeden Augenblick die Naturgewalten — man denke an den Dambruch von 1421, welcher 72 Dörfer und 100,000 Menschenleben über Nacht vertilgte — über das Volk hereinbrechen können, ist es da zu verwundern, wenn die Kunst als ein Luxus oder doch als in zweiter Linie stehend betrachtet wird?

Wenn wir indessen einerseits die Vernachlässigung der Kunst in Holland erklärlich und sogar bis zu einem gewissen Grade entschuldbar fanden, stimmen wir doch vollständig dem ächten Patrioten bei, welcher seinen Landsleuten ehrlich und offen den Spiegel vor's Gesicht hält und ihnen die Verwahrlosung der Kunst als eine Schmach und Schande anrednet.

Anknüpfend an eine Kammerverhandlung im Jahre 1872, in welcher über Kunst und Wissenschaft hin und hergesprochen wurde, bespricht Herr de Stuers in „Holland op zyn smalst“ nach einer Einleitung die folgenden Themata: die Kunstzustände im Allgemeinen; die alten Bauendenkmäler, welche mit Wissen und auf Antrag der Regierung zerstört wurden; die Verwahrlosung alter Kunstendenkmäler; die Zustände und schlechte Verwaltung der Museen und Galerien; die Ausfuhr werthvoller Kunstendenkmäler in's Ausland; die schlechte Restaurierung

von Bauwerken; die Staatsunterstützungen für Kunstzwecke; die moderne Architektur. Zum Schluß folgen einige Vergleiche mit anderen Ländern und Vorschläge zur Verbesserung der Verhältnisse.

Das Endergebniß der ganzen Untersuchung der Kunstzustände ist das, daß vieles faul sei im Staate Holland, und daß man energisch Hand anlegen müsse, wolle man nicht in den tiefsten Sumpf der Barbarei verfallen.

Dem Aufsatze folgten mehrere andere Essays und Broschüren desselben Verfassers, in welchen immer und immer wieder das nämliche Thema besprochen wird: Verbesserung der Kunst, Vernachlässigung der künstlerischen Ausbildung des Volkes. „Iteretur doocutum“ (Gids, 1874, No. 11), „Het monument van Haarlem“, „Da capo“ (s'Gravenhage 1875) sind die Titel dieser Schriften, und wir fügen zur Orientirung hinzu, daß Herr de Stuers sich bald eines großen Erfolges seiner Bemühungen zu erfreuen hatte.

Die Schäden der seitherigen Zustände waren zu groß, sie waren mit zu schlagender Kraft in's grellste Licht gesetzt worden, es bedurfte ein Mann auf, welcher nicht nur in Holland als ein wahrer Kunstkenner bekannt ist, sondern auch in höheren Kreisen Einfluß und Geltung hat; die Vorschläge zur Verbesserung aller gerügten Uebelstände waren zu einschüßend und praktisch gegeben, als daß die Regierung sich gleichgiltig gegen dieses Wort zur rechten Zeit hätte verhalten können.

Der Vorschlag des Herrn de Stuers, ähnlich wie in Belgien eine Kommission zu erneuern, welche der Regierung in allen Kunstangelegenheiten zur Seite steht, fand Beifall, und es wurden durch königlichen Beschluß vom 8. März 1874 die „Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst“ ernannt.

Wir in Deutschland dürfen nicht nur ein Interesse daran haben, diese neue Schöpfung unserer Stammesverwandten Nachbarn näher kennen zu lernen, da wir ja selbst hoffen, bald eine deutsche Reichskommission zur Erforschung und Erhaltung unserer vaterländischen Kunstdenkmäler zu besitzen, sondern auch ein Interesse daran, die Rijksadviseurs zu unterstützen: sind ja doch die Beziehungen beider Länder im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance so eng gewesen, daß auch die deutsche Kunstgeschichte durch die Thätigkeit der Rijksadviseurs um manchen wichtigen Beitrag erweitert werden wird und umgekehrt; sind ja auch wir in der Lage, aus unsern reichen Kunstsammlungen unseren Nachbarn viele werthvolle Mittheilungen zukommen lassen zu können! Sei es mir daher vergönnt, die Kunstzustände in Holland nach den Schriften des Herrn de Stuers und die Institution der Rijksadviseurs nach ihren seitherigen Jahresberichten zu beleuchten.

Mau wird, wie ich hoffe, diesen Mittheilungen

das Eine gütigst nachsehen, daß sie, die durch eine Zusammenziehung des Inhalts von vier Broschüren entstanden sind, mehr oder weniger aus einer Zusammenstellung einzelner Sätze bestehen, welche, so gut es ging, mit einander verbunden wurden.

Der Salon.

VII.

Die Landschaftsmalerei wurde diesmal etwas in den Hintergrund gedrängt, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß dieser bei den modernen Franzosen so beliebte Kunstzweig im Rückgang begriffen wäre. Vielmehr ziehen die übrigen Zweige schon äußerlich durch ihre imposantere Ausstattung und ihren Farbenglanz die allgemeine Aufmerksamkeit lebhafter an, während die Qualitäten der französischen Landschafterschule mehr geistiger, poetischer Natur sind und weniger auf die große Masse als auf den Kenner wirken. Sie beschäftigt mehr das Gemüth als das Auge. Die Landschaftsmaler sind jetzt vorzugsweise die Dichter unter den Malern, sie berühren die innersten Seiten des Herzens, ohne bedeutende technische Mittel aufzuwenden.

Altmeister Corot hinterließ drei Bilder, die letzten Früchte seiner rührigen Thätigkeit. Sie beweisen, daß der Meister sich bis zum Ende gleich geblieben, man merkt keine Ermattung der Hand, vielleicht nur in einem der Bilder konnte man einen leisen Abgang der früheren Sicherheit bemerken. In der That kostete dieses Bild — eine Allegorie — dem Maler übermenschliche Anstrengungen; ehe er dasselbe bis zur Hälfte beendet hatte, packte ihn die tödtliche Krankheit. Der arme Maler, der kein unterbrochenes Werk hinterlassen wollte, mußte sich von dem Lager zur Staffelei schleppen und konnte nur in seinem glühenden Pflichtgefühl die Qualen vergessen, die dann allerdings, nachdem die Aufregung vorüber war, sich mit doppelter Gewalt geltend machten. Wie kräftig und frisch nehmen sich aber „die Köhler“ aus, wie harmoniren diese Naturmenschen prächtig mit der ländlichen Umgebung! Die Herstellung dieser geistigen Harmonie von Landschaft und Staffage ist einer der bedeutendsten Vorzüge von Corot's Kunst. Die Figuren sind bei ihm immer ganz zu Hause in der Natur, in die er sie hineinstellt, seien es nun tanzende Bacchantinnen im heiligen Hain oder einfache Holzjäger im Walde von Fontainebleau.

Carl Daubigny wird mit Recht als einer der besten jenen geschätzt, die am meisten Ansprüche auf die Erbschaft Corot's erheben dürfen. Er ist vorzugsweise Marinemaler. Feuer bot er uns eine anmuthige Szene des Fischerlebens an der normannischen Küste: „Die Austerlese.“ Er konnte schwerlich einen malerischeren

Punkt am Gestade der Manche wählen als die felsige Gegend um Cherbourg, welche den meisten Pariser gourmets nur dem Namen nach bekannt ist. Kein unbedingtes Lob ist einem andern Bilde Daubigny's zu spenden: „Sonnenuntergang im Schnee;“ der Contrast der Farben ist hier viel zu grell; der Schnee, den man einer solchen Strahlenwirkung aussetzen würde, müßte augensichtlich schmelzen.

Im Allgemeinen kann man die Beobachtung machen, daß die französischen Landschaftsmaler immer noch mit Vorliebe ihre Motive aus der Umgegend von Paris nehmen. Der Sonntagswandrer, der nach alter Sitte hier über Weg und Steg dahinschlendert, stieß bei einem Gang durch die Ausstellung auf manchen ihm liebgewordenen Fleck und erinnerte sich vielleicht auch manchmal des aufnehmenden Künstlers, der, die Palette neben sich, den Colabreterhut auf dem Kopf, so sehr in seine Arbeit vertieft war, daß er nicht merkte, wie der Bourgeois, der jetzt sein Bild im Salon kritisiert, ihm damals über die Achseln guckte. Und weshalb sollten die Maler, deren Atelier's in der rue des Martyrs, in der rue des Douai oder in der rue de St. Petersbourg liegen, sich unter anderen Himmelstrichen ihre Inspiration holen, da sie den Stoff hier so recht vor der Thüre finden können, da der nahe Wald von Fontainebleau ihnen seine Schluchten und Kaskaden darbietet, da man sich am Ufer der rauschenden Sere bei Brunno mitten in die Schweiz versetzt glaubt, da die Dise sich bald durch sommerbrannte enlose Ebenen dahinschlingelt, bald widromantische Waldgegenden durchschäumt? So wie Paris selbst alle irdentlichen Genüsse darbietet, so findet man in der Umgegend der Metropole alles, was der Naturfreund fordern kann, — nur die Gletscher ausgenommen. Das Dise-Departement, berühmt als Lustth der Orleans, die einen guten Theil des dortigen Grundes und Bodens besitzen, diente dieses Jahr besonders vielen Landschaftlern als Modell. Es hat sich sogar in Montois — einer der bedeutendsten Städte dieses Departements — eine Malerkolonie gebildet, welche keinen Winkel dieser Gegend unentdeckt und unreproducirt lassen zu wollen scheint, ebenso wie kein Stein und Baum im Walde von Fontainebleau von den Künstlern von Marlotte und Barbizon unabhängig gelassen ist. Uebrigens wurde auch dieses Jahr die Normandie mit ihren schwerbesadenen Aepfelbäumen, ihren fetten Kindern und ihren spitzen Kirchtürmen von den Landschaftlern nicht vergessen, und sie und da tauchte ein Stück sänftliches Belgien oder Holland auf, während Schweizer Gegenden und andere Gebirgsansichten sich auffallend vernachlässigt erwiesen. Es fehlt zwar nicht an schweizerischen Ausstellern, aber sie befassen sich lieber mit Genrebildern und anderen Zweigen der Malerei, als

mit Wiedergabe der Naturschönheiten, die sie unter den Augen haben.

Echarakteristisch ist die Leichtigkeit, mit welcher fremde und insbesondere nordische Künstler sich die Manier der französischen Landschaftler aneignen und dadurch gerechte Erfolge erringen. An der Spitze derselben stehen ein Schwede, Wahlsberg und ein Russe, von Aheim. Ersterer behandelte zwei sehr dankbare Stoffe, das herrliche Panorama der Einfahrt von Stockholm und „eine Polarnacht auf der See“ von überaus großem Effect, der russische Künstler dagegen sucht fern von den Schneefeldern seiner Heimat seine Motive und findet sie in dem üppigen Paradies der Provence. Die Umgegend von Cannes hat offenbar auf das Gemüth des Malers jenen Eindruck hervorgerufen, den man dem Besitze des Langentbehrten verdankt. Wie jeder Bewohner des Nordens, der diesen anmuthigen Winkel unseres Planeten betritt, wurde der Maler gewiß beim ersten Anblick zur Bewunderung hingerissen. Sein Bild enthält diesen Enthusiasmus der ersten Stunde.

Das Dorf im Artois von E. Breton nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, erregt aber nicht jenem Grad von Bewunderung, den ein Künstler hors concours beanspruchen dürfte. Hôreau präsentiert uns eine Abtheilung sänftlicher Reiterei von der Rehrseite, Pferde und Esel in Schlachtreihe aufgestellt, jedes Thier in verschiedener Stellung. Die Pferde kräftig und muskulös, die Esel ihrem traurigen Lebensberuf entsprechend kümmerlich genährt. Stolz und unwirsch benehmen sich die Kasse, welche Otto von Thoren durch seine Pferdebiebe auf der Puszta rauben läßt. Daß die Diebe jene halb abenteuerlich-romantische, halb häurische Physiognomie haben, welche den ungarischen Pusztbewohnern eigen ist, wird man bei einem Künstler, der die Landsteute Rosza Szandor's an Ort und Stelle gewissenhaft studirt hat, voraussetzen. Wie friedlich, behaglich und respektvollnehmend nehmen sich dagegen die Schafe aus, welche derselbe Künstler uns vorführt; selbst der Hirt in seinem Pelz, die Pfeife im Mund, hat bei aller Rauheit der Züge einen sanfteren Charakter; wild und höchst ungemüthlich dagegen blicken die Hunde drein mit ihren gewaltigen Zadenzähnen.

Ein Gegenstück dazu von großer Wirkung ist Rousseau's Darstellung der bekannten Fabel von Wolf und Schaf. Die Begegnung findet an dem bewegten Bächlein statt, das Lämmchen thut sehr fromm und der Wolf zeigt Verständnis für die Maxime, „la raison du plus fort est toujours la meilleure.“

Doch es wird Zeit, die Abtheilung der Malerei zu verlassen. Begeben wir uns die Treppe hinab, in den bedeckten Gartenraum, wo die Statuen, die Büsten und andere dem Meißel zu verfallenden Arbeiten ausge-

stellt sind. Die geschmackvolle Disposition dieses Raumes ist wohl einiger Aufmerksamkeit werth. Wir befinden uns in einem Garten, den die hohe krystallene Wölbung in ein Treibhaus verwandelt; die Bette sind mit den seltensten exotischen Gewächsen bepflanzt; dazwischen springen lustig die Strahlen von etwa zwölf Fontainen empor und verbreiten eine angenehme Kühle. Für das leibliche Wohl sorgt — freilich keineswegs billig — das Buffet eines Restaurants. In Deutschland oder Italien dürfte an einem solchen Orte, wo sich stets die beste Gesellschaft zusammenfindet, eine Musikbande nicht fehlen: hier aber hört man keinen andern Laut als das Geflüster des leise ausgehauchten „bonjour“ nebst dem Gesänge von Hunderten kleiner Vögel, die da frei herumfliegen. In diesem Garten nun, symmetrisch und wohlgepflegt angeordnet, stehen alle Statuen und Statuetten herum; man sollte glauben, sie seien nur zur Zierde da und nicht um von Kritikern scharf auf's Korn genommen zu werden.

Paul v. Hübner.

Das deutsche Gewerbemuseum.

(Auszug aus dem Jahresberichte für 1874.)

Die allgemeinen Verhältnisse des Museums haben während des Jahres 1874 keine Veränderung erfahren. Die Beziehungen zu der königl. Staatsregierung und zu den städtischen Behörden, das Lokal- die Haupteinkünfte des Museums sind dieselben geblieben, und zugleich hat sich das Institut der fortbauenden Fürsorge des Handelsministers, wie der Förderung seiner Öbner zu erfreuen gehabt.

Die wichtigste Bedingung einer gedeihlichen Entwicklung und Wirksamkeit des Museums: die Erlangung eines eigenen Gebäudes, schien freilich im verfloffenen Jahre ihrer Erfüllung eher ferner als näher gerückt.

Durch die im Abgeordnetenhaus während des Monats März d. J. stattgehabten Verhandlungen und in Folge der lebhaften Färsprache, welche bei denselben die Interessen des Museums seitens der Vertreter der Stadt Berlin, sowie seitens verschiedener Freunde und Mitglieder des Instituts gefunden haben, ist die Angelegenheit zur Zeit in ein neues Stadium getreten, und es ist begründete Hoffnung vorhanden, daß noch im Laufe dieses Jahres zum Beginn des Baues geschritten werden wird.

In ähnlich günstiger Weise geht eine andere, für das Gedeihen des Museums gleich wichtige Angelegenheit ihrer baldigen Erledigung entgegen.

Die königl. Kunstammer enthält, wie bekannt, ebenso zahlreiche wie ausgezeichnete Mustervstücke aller Arten kunstgewerblicher Arbeiten, und es stand zu befürchten, daß das Bestehen dieser Sammlung neben

dem Gewerbemuseum das Interesse und die Wirksamkeit desselben in bedenklicher Weise beeinträchtigen und auf die Dauer zugleich die Mittel schmälern werde, die zur Vermehrung der Sammlungen des Museums herangezogen werden konnten.

Es wurde deshalb die im Januar 1874 eingegangene Mittheilung des Herrn Handelsministers, daß durch allerhöchste Kabinetserbre vom 20. December 1873 die Ermächtigung zur Ueberweisung der kunstgewerblichen Theile der königl. Kunstammer an das deutsche Gewerbemuseum erteilt sei, vom Vorstande mit freudigem Dank entgegengenommen. Wenn nach den näheren Verhandlungen mit der Generalverwaltung der königl. Museen über die angemessene Theilung der Kunstammer auch die historisch und archäologisch wichtigen und die rein künstlerischen Arbeiten zurückzubleiben, so wird dem Gewerbemuseum doch ein so reicher Schatz von Holzschneidereien, Gläsern, Majoliken, Emailen, Schmiedearbeiten u. s. w. zugeführt, daß seine Sammlung, vervollständig durch diesen Zuwachs, mit einem Schlage in die erste Reihe ähnlicher Institute eintritt und ihrer Aufgabe für die Förderung des deutschen Kunstgewerbes künftig nach jeder Richtung hin genügen kann.

Die Anzahl der ständigen Mitglieder des Museums hat sich in den Jahren 1869 bis Ende 1873 von 108 auf 117 erhöht, die der Jahresmitglieder dagegen in demselben Zeitraume von 304 auf 259 vermindert, ein Ausfall, welcher jedoch durch zahlreiche Beitritte im Jahre 1874 mehr als ausgeglichen wurde.

Der Vorstand bestand bis zur diesjährigen Generalversammlung aus den Herren: Herzog v. Ratibor, Vorsitzender; — Ministerialdirektor Dr. Jacobi, 1. Stellvertreter; — Professor und Direktor der königl. Kunstschule R. Gropius, 2. Stellvertreter; — Stadtrichter L. Lehfeldt, Schriftführer; — Fabrikbesitzer S. Elster; — Historienmaler A. Ewald; — Fabrikbesitzer J. G. Halkke; — Historienmaler A. v. Heyden; — Geh. Kommerzienrath Dr. Kunheim; — Kommerzienrath P. March, Charlottenburg; — Geh. Kommerzienrath und Generalkonsul L. Ravené; — Geh. Regierungsrath und Direktor der königl. Gewerbe-Akademie Reuleaux; — Bildhauer Eufmann-Hellborn; — Kommerzienrath Fr. Bollgold; — Wirklicher Geh. Rath Wehrmann; — Fabrikbesitzer Dr. Max Wiegert, — und als Vertreter der Friedrich-Wilhelm-Stiftung der Stadt Berlin die Herren: Oberbürgermeister Hübner, Stadtverordneten-Vorsitzer Dr. Straßmann, Stadtschulrath Professor Dr. Hofmann.

Die Leitung des Museums bestand im Jahre 1874 aus den Herren: E. Grunow, 1. Direktor; — Dr. J. Leffing, Direktor der Sammlung; — Historienmaler E. Ewald, Direktor der Unterrichtsanstalt.

Der Gesamtbestand der Sammlung betrug am Schlusse des Jahres 1874 ca. 11,670 Stüd. Hiezu kommt noch: eine große Reihe von Doubletten, bestimmt für Vabanerausstellungen und Unterrichtszwecke, sowie zum Austausch und zur Abgabe an Provinzial-Sammlungen.

Daneben geht ein wechselnder Bestand entliehener Gegenstände (Leihgaben), der bei der immer zunehmenden Vollständigkeit der eigenen Sammlungen zwar an Bedeutung verliert, jedoch durch besonders seltene und werthvolle Stücke von großer Wichtigkeit sein kann.

(Fortsetzung folgt.)

Neurologie.

B. Karl Albert Krüger, königlich preussischer Geheimer Regierungsrath und Bau Rath und Mitglied des Auctoriums der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, ist auf der Rückreise aus dem Seebad Korbernen am 19. Juli d. J. in Wesel gestorben. Die bedeutenden Bauwerke, die er während seiner amtlichen Stellung im Düsseldorf'schen Regierungsbereich auszuführen hatte, und seine mannigfachen Beziehungen zu den künstlerischen Verhältnissen Düsseldorf's, namentlich soweit sie die Akademie betreffen, lassen es nicht ungerathen erscheinen, ihn auch in diesen Blättern einige Worte ehrender Erinnerung zu widmen. — Krüger wurde geboren den 23. Februar 1803 in Potsdam, von sein Vater Oberhofbau Rath war. Seine Ausbildung erhielt er auf der Bau-Akademie in Berlin und reisirte dort sobann unter Leitung des Geh. Ober-Bau Rath's Moser die Herbergsche Kirche. Im häufigen Verkehr mit der Familie Schinkel's hatte Krüger das Glück, diesem bedeutenden Manne näher zu treten, was auf seine ganze Entwicklung nicht ohne die vortheilhafteste Einwirkung blieb. Nach zurückgelegtem Staats-examen ging er im Sommer 1826 an die Merseburger Regierung, um sich praktisch im Wasser- und Wegebau auszubilden und baute einige Jahre an der Muldenbrücke in Eisenburg. 1828 wurde er nach Erfurt versetzt, wo er eine Bau-Inspection verwaltete, bis er 1831 als fönlial. Wegebau-meister nach Teycin in Böhmen übersiedelte. Drei Jahre später zum Bau-Inspektor dafelbst ernannt, führte er achtzehn Jahre in dieser Stellung ein thätiges, aber mäßigendes Leben. Mit seiner Beförderung zum Regierungsrath und Bau Rath in Düsseldorf, die 1852 erfolgte, beginnt für Krüger eine überaus vielseitige und erfolgreiche Thätigkeit. Er leitete den großartigen Restaurationsbau des alten Doms in Xanten, der zwölf Jahre in Anspruch nahm, und führte die Neubauten der großen Hofgebäude in Crefeld, Gladbach und Düsseldorf und die Landgerichtsgebäude in Düsseldorf, Essen und Wesel aus, denen sich die Neubauten des Gymnasiums in Kempen, verschiedener kleiner Kirchen und des Fingels des Akademiegebäudes in Düsseldorf, der für das Museum der Gypsabgüsse und die Landesbibliothek bestimmt war, so wie verschiedene Restaurationsarbeiten im Schloße v. Sigmaringen, angeschlossen. Als Mitglied des Auctoriums der Düsseldorf'schen Akademie war er gleichzeitig fortwährend bestrbt, deren Interessen zu fördern und zu vertreten, und auch als auswärtiger Künstler thätigste er sich durch einige vortrefliche Aquarelle, Zeichnungen von Kirchen Interieurs. — Vom Jahre 1873 an führte er seine Kräfte in aufeinander folgende Schindeln, so daß er noch einige Monate vor seinem fünfzigjährigen Dienst-jubiläum seinen Abschied nahm. Wiederholte Habereiten hatten seinen günstigen Erfolg, und die letzte, die er im Juni d. J. antrat, sollte ihm den Tod bringen. Bei der Abreise von Korbernen erkrankte sich das Unglück, daß der Wagen, in welchem er sich mit seiner Gattin befand, umgeworfen wurde. Krüger fiel in's Wasser und blieb in Folge seiner großen Schwäche kurze Zeit darin liegen, ohne sich helfen zu können. Nur mit Anstrengung vermochte er die Rückreise fortzusetzen und erreichte am Morgen des 19. Juli Wesel, den Wohnort einer verheiratheten Tochter. Unterwegs hatte er schon, durch einen Schlagfluß gelähmt, Sprache und Be-

wehsein verloren. Ohne seine Lage zu verändern, verbrachte er den letzten Tag und entlieh Kampf- und schmerzlos gegen Mitternacht. Krüger war ein höchst verdienstvoller Architekt, der künstlerische Einsicht, feinen Geschmack und vielseitige Kenntnisse besaß. Er erzielte sich in allen Kreisen der aufrichtigsten Hochachtung und Beliebtheit und hat sich in jeder Beziehung ein ehrenvolles Andenken gesichert. Sein erfolgreiches Wirken wurde von den Königen von Preußen und der Niederlande, vom Fürsten von Hohenzollern u. A. durch die Verleihung von Titeln und Orden ausgezeichnet und trug ihm die Anerkennung von Künstlern und Fachleuten ein. Er hinterließ eine Witwe und zwei verheirathete Töchter.

Su. An Dr. Hermann Härtel, dem am 1. August d. J. im hohen Alter verstorbenen Theilhaber der allen berühmten Firma Breitkopf u. Härtel, hat die Stadt Leipzig einen ihrer eifrigsten Kunstfreunde, einen warmen Verehrer und Förderer alles Schönen und Treflichen verloren. Mit der jüngeren Baugeschichte der Stadt ist der Name Härtel's durch das für ihn und nach seinen Angaben erbaute sogenannte „Königliche Haus“ aufs Engste verknüpft. Zur maltrischen Ausschmückung dieses Hauses, das sich wie eine prächtige exotische Pflanze unter gemeinen Unkraut Klay geschossen, war bekanntlich meist Genelli berufen zu einer Zeit, als der Meister noch jung und die Bedeutung seines Talentes nur erst von Wenigen gekannt war (1830). Die Umstände, welche dem Wägen und den Künstler von einander schieben, gehören der Geschichte des letzteren an. Da die gegenseitigen Ansprüche nicht in Einklang zu bringen waren, blieb das kaum angefangene Werk liegen. (Vgl. Jhdfr. f. b. A. V. S. 11.) Größeren Neiz verliehen dem Härtel'schen Hause die im Zimmer derselben schmückenden sieben Doffseelienbüchsten, die Friedrich Preller hier vom Jahre 1834—36 a tempera ausführte. (Vgl. Jhdfr. f. b. A. Bd. I. S. 18.) In neuerer Zeit wechselte das Haus seinen Besitzer, jedoch ohne daß ihm die Mufen abhold geworden wären. Nach einander waren Wislienus und Julius Rave berufen, die von Genelli abgebrochene Arbeit weiterzuführen. Von seinem lebendigen Interesse für öffentliche Kunstpflege hat Härtel auch in seinem Testamente Zeugniß abgelegt, indem er dem Museum der Stadt Leipzig aus seinen Sammlungen eine altitalienische Marmorgruppe, eine Madonna mit dem Kinde, sobann zwei Temperamalere, das eine dem Sebastiani Bignardi, das andere dem Sandro Botticelli zugeschrieben, endlich zwei Aquarelle, zwei Feder- und eine Bleistiftzeichnung von A. Genelli, außerdem aber noch 3000 Mark zum Ankauf von Martons zu bedeutenden Freskogemälden vermacht.

Kunsthistorisches.

Die zweite Satriel im Dome zu Schwerin. Im Frühjahr dieses Jahres sollte die an der Südseite des Chores des Domes gelegene Kapelle, welche nach Ardin-Kadriken unter dem Bisthove Friedrich II. v. Bälow (1265—1275) bei dem Bau des polynonen Chorflusses, also während der Vollendung des Domes, im gotischen Baustil von zwei Gewölben Länge und in beiden Zwölfterten gewölbt, angebaut wurde, zu einer zweiten Satriel hergerichtet werden. Bei Abnahme des schubartigen Fußes und der Lände im April d. J. entdeckte man, daß die ganze Kapelle nicht nur mit Mafeln, sondern auch mit Figuren bemalt sei. Leider waren die letzteren durch Wegnahme des Fußes beschädigt, jedoch gelang es unter Leitung des Domkirchenrathers Georg Bock und des Geh. Archivraths Dr. Hoff, einen großen Theil der Malereien frei zu legen, welche Zeugniß von einer hohen Kunstausbildung abgeben, zu den bedeutendsten alten Centralmalen im Lande zählen und nach den Forschungen von Vich der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Der letztgenannte Alterthumsforscher hält die Gemälde für die schönsten alten in Mecklenburg, ja vielleicht in Norddeutschland. Von den figürlichen Darstellungen stellt das Hauptgemälde in dem gotischen Bogenfeld über der Eingangsthor dar: die Anbetung der Jungfrau Maria, der Schutzpatronin und Lokalheiligen des Domes durch die Donatoren (Gründer und Wohlthäter der Kapelle). Die ge-trönte heilige Jungfrau, in bünem Untergewande und rothem Obergewande, sitzt auf einem Throne von mittelalterlichen

Jörnen und hält im linken Arme das auf einen Schooße lebende, mit einem rothen Rod bekleidete Chriftuskind und in der rechten Hand einen Lilienkranz. Zur linken Hand der Maria kniet anbetend ein Biſchof mit Biſchofsmitze und Biſchofsſtab, zur rechten eine weibliche Figur in langem rothem Mantel. In dem dritten Bogen über der Thür befinden ſich in grünem Rahmen auf großen freisunden Seißen die lebensgroßen Bruttbilder von ſechs Propheten mit Spruchbändern in den Händen, auf denen aber keine Schriftzüge mehr zu erkennen waren. An der weſtlichen Seite des Heiligen Jeneſer ſieht die heilige Katharina, welche ein mit Reifern beſetztes kleines Nixtrah in der erhobenen rechten Hand trägt und ein geſchnittenes großes Schwert von mittelalterlichen Formen mit der linken Hand hält. Daneben an der öſtlichen Seite des weſtlichen Jeneſer ſieht der Evangelift Johannes im grünen Dergewande, in der linken Hand den Keich haltend, mit der rechten Hand denſelben ſegnend oder auf denſelben zeigend. Aus dem Keichragt eine Sphäre hervor. Gegenüber dem Evangeliften Johannes ſieht man die Figur des Kriſtens Bauius, mit der rechten Hand ein Schwert in die Höhe hehend. Die Fiſch in einem Kriſtel „der Tom zu Schmerin“ im demnächt zur Ausgabe gelangenden XL. Jahrbuch des Vereins für medienhiſtoriſche Geſchichte näher ausgeführt, ſind alle Wände mit Heiligenfiguren in Lebensgröße und mit Kandelwerk bemalt gemeſen, und es haben die vorzüglichſten Gemälde an der ſüdlichen Hauptwand geſtanden. Die vorgefundenen Gemälde ſind durch den Maler Michaelſen aus Bismarck mit großer Geſchick und ſtrenger Achtung und Entſaltſamkeit unter Leitung und Aufſicht von Voß und Liſch ſo reſtaurirt, daß die vor Kurzem vollendeten Malereien noch jetzt ein treues Bild der urprünglichen Darſtellung geben. Der Sockel der Wände iſt nach Art eines Teppichs neu bemalt. Die Gemölde der Kapelle ſind wahrſcheinlich auch bemalt worden; da dieſelben im Bau und im Kalkputz ausgebeſſert werden mußten, ſo haben ſie nach Maßgabe der noch vorhandenen Farbenreſte unter Zuſammenhänge der reichen Gemöldemalereien der Schwertens-Wände, oder Dominikaner-Kloſter-Kirche zu Weſermünde, welche aus gleicher Zeit ſtammt, neu verziert werden müſſen. Die Rippen ſind grün und dunkelroth oder ſchwarz bemalt und mit rothem Blattwerk beſetzt; um die Schlußſteine ſind in den Gemöldebänken größere rothe Lilien-Ornamente gemalt. Ueber das Haupt-Gemälde über der Eingangs Thür bemerkt Liſch noch, daß der anbetende Biſchof den Biſchof Friedrich II. von Halem (1395—1375), unter welchem die Domkirche in ihrer jetzigen Geſtalt (1374) vollendet und die Kapelle gebaut ward, darſtellen ſolle. Die anbetende Figur im rothen Mantel ſei ohne Zweifel die Königin Richardis von Schweden, Gemahlin des Herzogs Albrecht III. von Mecklenburg, welcher 1363—1389 auch König von Schweden war. Richardis war der letzte Sproß des Hauſes der Grafin von Schwernin, und ihre Vorfahren lagen alle im Dome zu Schwernin, in der heiligen Bluts-Kapelle begraben. Das Bild der Königin ſei noch das älteſte Portraitbild in Mecklenburg und vielleicht in Norddeuſchland. Die Königin ſei in Schweden begraben. Das ganze Gemälde, welches um das Jahr 1375 gemalt ſein wird, hält Liſch für ein Denkmal auf die Weckung des Domes. In der Eſtwand iſt jetzt ein Jeneſer mit Blaſenmalern angebracht, welches von Michaelſen nach dem Mufter eines ältern dorthigen Kirchenſteiners angefertigt iſt. Unter dem Jeneſer ſieht ein Altar, welcher für die Zukunft zu Trauungen benutzt werden ſoll. Die Caſtrichei in ihrer jetzigen Ausſtattung gereicht dem altwürdevollen Dome zur neuen Zierde und kann der Beachtung des Publikums, namentlich der Fremden nur einſproben werden. (Medl. Zeitg.)

Vermifchte Nachrichten.

R. Der Bau der Kunſthalle in Düſſeldorf iſt weſentlich gefördert durch die überaus glückliche Lösung der Frage. Mit freundlichem Entgegenkommen gegen die in Kunſtkreifen geäußerten Wünſche hat die Verwaltung der Stadt vorerwähnten einſtimmig den Friedrichsplatz als Bauſtelle beſtimmt und damit dem neuen Gebäude die günſtigſte Lage angewieſen, die nur zu denken iſt. Der Verein Düſſeldorfer Künſtler zu gegenſeitiger Unterſtützung und Hülf-

hat dies in der Generaſammlung vom 18. Auguſt bei der einſtimmigen Annahme des Plazes dankbar anerkannt und den Vorſtand beauftragt, die nöthigen Beſchwerden davon in Kenntniß zu ſetzen. Es ſoll nun eine Konferenz ausgeschrieben werden zur Einrichtung von Bauplänen, die ein um ſo günſtigeres Ergebniß verſpricht, als ſich der Platz durch ſeine abſchließige Lage ganz vorzüglich zur Anlage eines geſchmackvollen Gebäudes mit hoher Freitreppre eignet. Die nähere Bedingungen ſollen demnächt bekannt gemacht werden. Der fernere Verlauf der Angelegenheit wird dem glücklichen Anfang hoffentlich in jeder Beziehung entſprechen.

1. Der Ausratordirektor der königlichen Kunſtademie zu Düſſeldorf, welches ſeit dem Tode der Geheimen Regierungsräthe Algett und Krüger nur noch aus dem Regierungspräsidenten Freiherrn von Ende beſtand, iſt durch die Ernennung der Regierungsräthe Wettendorf und Lieber zu Mitglieðern wieder vervollſtändig worden, was nicht ohne vortheilhaften Einfluß auf die akademiſchen Angelegenheiten bleiben dürfte, da die genannten Räthe als künſtleriſch gebildete Männer beſonders beſannt ſind.

Reuterdenkmal in Eſenach. Die Kön. Ztg. berichtet: „Am 17. Auguſt iſt das Denkmal von Fritz Reuter fertig geworden, ein Werk, welches in liebevoller Pietät die vortheſſliche Gattin des vor einem Jahr verſtorbenen Dichters ſeinem Andenken in Eſenach hat errichten laſſen. Auf dem neuen Kirchhofe jenseit der Höfel und der Bahn erhebt ſich auf Stufen von Granit das Bobium, deſſen Mitte der ringum von profilierten Granitſtufen umgebene, mit Blumen reich geſchmückte Gräbſtelle einnimmt. Er ruht ſich auf einem ſchon gealterten, von toſkanischen Säulen getragen und mit einer Oberbedeckung gekrönten Widenerbau von ausgeſchnitt ſteinem und reinem ſchweiſſiſchem Sandſtein. In der halbkreisförmigen Niſche wohnt ein ſchlanfes Poſament von polirtem ſchweißiſchem Granit auf, welches die in ſchleſenſchem weißem Carrarmarmor gearbeitete Koſolabüſte Reuter's trägt. Die in Goldbuchſtaben auf das Poſament eingebaute Inſchrift lautet einſach: „Fritz Reuter.“ Rechts und links an den Fußbaſen ſchließen ſich architektoniſch durchgebildet im Halbkreis gefornate Vortanlagen mit hohen Nischenwänden an, welche nach vorn ihre Auflösung in jertigen Poſamenten finden. Kränze in Reliefarbeit ſchmücken den untern Theil, nach oben endigen ſie in feinſteinerter Kandelaber. Die ganze Anlage, die eine liebende Hand reich mit ſorglich geordneten Coniferen, Blattpflanzen und Blumen umgeben hat, iſt eine äußert harmoniſche und hebt ſich in ſehr wirthamer Weiſe von dem Hintergrunde ab, den das freundliche Eſenach und die malerischen Formen der Thüringer Berge krönenden Wartburg bilden. Eſenach hat durch dieſes Denkmal einen neuen Anſehungspunkt erhalten, welcher die vielen Verehrer des unverglichenen Dichters mit Freude erfüllen wird, mit Freude und mit Dank für den hochherzigen Sinn derjenigen, wie in thätiger Theilnahme den Wunden Fritz Reuter's in ſo edler und würdiger Weiſe die Weißeſtätte bereitet hat. Der Bildhauer Klinger in Berlin, ein treuer Freund des Verſtorbenen, deſſen Hand wir die meiſterhafte Büſte Reuter's verdanken, und die Baumeiſter Knylmann und Seyden in Berlin hatten gemeinſchaftlich die Ausführung des Monumentes übernommen. Plaſtil und Architektur haben in harmoniſcher Weiſe eine Anlage erſonnen, die in reißenden edlen Formen die Weißeſtätte des Dichters in würdiger Weiſe ſchmückt. Die Ausführung der Arbeiten an dem Monumente iſt den bewährten Händen des Bildhauers Koſſeſmann in Berlin anvertraut worden.“

Was Paris wird geschrieben: Die Arbeiten zur Errichtung des Denkmals S. Regnaud's und der anderen im letzten franzöſiſchen Kriege gefallenen Ehldter der Ecole des Beaux-Arts haben am 14. Auguſt in Gegenwart des Direktors, ſämmtlicher Profeſſoren und der Mitglieder dieſes Inſtituts im Hofe des mürkers ihren Anfang genommen. Das Monument, ganz aus weißem Marmor, der vom Miniſterium der ſchönen Künſte geliefert wurde, iſt ein Werk von Equart und Pascal. Es beſteht aus zwei Säulen mit Gebälk, auf dem ſich ein trübender Abſchluß mit goldenen Vorbermeigen erhebt, aus deren Mitte in goldenen Lettern das Wort „Patrie“ hervorleuchtet. Die Säulen ſind mit den Namen der gefallenen Künſtler verſehen; zwifchen beiden Säulen er-

hebt sich ein Biederstahl mit der Bronzebüste S. Regnault's im militärischen Kostüm, ein Werk des Bildhauers Degeorge, eines der intimsten Freunde Regnault's. Das Biederstahl schmückt eine Allegorie der Jugend, von Chapu, die im diesjährigen Salon Aufsehen erregte. — Die Einweihung des Monuments findet am 11. Oktober d. J. statt.

Drittschriften.

The Academy. No. 173. 174.

Fine art and the city of Paris, von Ph. Burty. — British archaeologists at Evesham, von Ch. J. Robinson. — Meeting of the Cambrian Archaeologists at Carmarthen, von J. Davies. — The Hooton hall sale. — The french National Collection of prints, von F. Wodanow. — The temple of cara monastery, von C. J. Homans. — Progress of the decorative arts, von Ph. Burty. — The salann exhibition of Liverpool, von F. G. Range.

L'Art. No. 35. 36.

M. Cordier et son „Christophe Colomb“, von P. Rioux-Maillou. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Nancy, von N. Ménard. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, XXIII u. Schluss von P. Lerol. (Mit Abbild.) — Eauz-fortes d'Antoine van Dyck, von J. J. Guiffroy (Mit Abbild.) — Les dessins de W. Blake, von J. W. Conyng Carr. — Exhibition of the Royal Academy of arts, III, von C. Yrlarte. — 3 Kunstbeleggen.

Kunst u. Gewerbe. No. 35—37.

Die Anstaltung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. (Forts.)
Gewerbehalle 9. Heft.

Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance, mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel, von F. Ewerbeck. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Regulator-Uhr, Sofa und Stuhl, Porzellanvase, Buchdecke, Hausschüre, Ornamente für Pfand- u. Wandmalerei, Jardinière, Goldwaaren.

Journal des Beaux-arts. No. 16.

Le salon de Bruxelles. — Les beaux-arts et les aveugles. — Hôtel Plantin-Moretus.

Inferate.

Vom Unterzeichneten ist zu beziehen:

Frans Hals - Galerie.

Radirungen
von
William Unger.

Text
von
C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Lybeth Reyniers. — 13. Bildnis eines Cavaliers. — 14. Bildnis eines Mannes. — 15. Bildnis einer Dame. — 16. Bildnis des Wilhelm von Heythuysen. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildnis einer jungen Dame. — 19. Der Inestige Trinker. — 20. Hille Bobbe.
In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chinesis. Papier 26 Mark.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Seeben erschien vollständig:

Italienische Renaissance.

Original - Aufnahmen

von architektonischen Details, Flächendecorationen, plastischen Ornamenten und kunstgewerblichen Erzeugnissen
in systematischer Gruppierung.

I. Serie.

Das Chorgestühl der Kirche San Severino in Neapel.

Autographirt und herausgegeben
von

A. W. Cordes und E. Giesenberg.

5 Hefte. à 2 Mk. 50 Pf.

Die „Italienische Renaissance“ erscheint in gleichem Format und gleicher Ausstattung wie die in meinem Verlage erscheinende „Deutsche Renaissance“. Jährlich ca. 8—9 Hefte.

Leipzig, Anfang August 1875.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Fries in Leipzig.

So eben ist erschienen:

Geschichte der Architektur,

von den
ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von
Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.
Mit gegen 800 Illustrationen.

1.—17. Lieferung à 1 Mark.
(I. Band (Lfg. 1—11) à 11 Mark)

Die Lieferungen 18—20 werden
bis zum October a. c. in den Hän-
den der Subscritenten sein. Alle Buch-
handlungen nehmen Bestellungen ent-
gegen.

Leipzig, September 1875.

E. A. Seemann.

So eben erschien:

Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag
zur Geschichte Leipzigs und der
deutschen Renaissance.

Von
Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.
Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

Beiträge

Sind an Dr. G. v. Cäsaro
(Wien, Uebernahmestelle
25) ab, an die Verlagsb.
(Leipzig, Köhlerstr. 5),
zu richten.

Inserate

à 25 fl. für die drei
Mal gelieferte Zeitzeile
werden von jeder Buch-
und Buchhandlung an-
genommen.

17. September

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Das deutsche Gewerbemuseum (Schluß). — Kelenberg, Sebald und Barthel Beham. — Eingekant. — Zeitschriften. — Inserate.

Das deutsche Gewerbemuseum.

(Auszug aus dem Jahresberichte für 1874.)

(Schluß.)

Das deutsche Gewerbemuseum begann im Jahre 1867 seine Sammlung mit dem Erwerb von 32 Stücken, von denen 25 Stück geschenkt waren.

In demselben Jahre begann aber auch die thätige Beihilfe der königl. Staatsregierung, welche auf der Weltausstellung zu Paris durch ihre Kommissäre ca. 900 Stücke im Werth von ca. 15,000 Thaler ankaufen ließ. Dieselben wurden dem Gewerbemuseum einstweilen leihweise und im Mai 1874 sammt allen später von der Regierung angeschafften Gegenständen als Eigenthum überwiesen.

Unter den 900 in Paris erworbenen Gegenständen befand sich die Mustersammlung moderner Gläser und Mosaiken von Salsbani in Venedig mit allein 404 Nummern; ferner mehr als 100 kleinere Stoffabschnitte indischer und ägyptischer Kunstwebereien, so daß die Zahl der übrigen Stücke auf ca. 400 beschränkt war. Es zeichneten sich darunter aus: die damals neuen Emailarbeiten von Barbodienne und von Christofle in Paris, sowie die englischen und französischen Fayencen, ferner zahlreiche galbanische Nachbildungen, werthvolle orientalische Stoffe, Stickereien und Teppiche u. s. w.

Im Jahre 1868 erwarb das Gewerbemuseum aus eigenen Mitteln und durch Geschenke 1592 Nummern. Hierunter befinden sich vornehmlich die Ankäufe, die Herr Kaufmann-Bellborn im Herbst 1867 in Süddeutschland gemacht hatte und von denen die Weißstickereien

auch jetzt noch einen wesentlichen Bestandteil der so sehr erweiterten Sammlung bilden.

Unter den Geschenken nimmt ein altflandrischer Gobelin, den Se. Majestät der König für 1000 Thaler hatte erwerben lassen, die erste Stelle ein.

Ferner sind unter denselben hervorzuheben: Eisengüsse aus Isfenburg und Mägdeburger am Harz, und die zahlreichen musterhaften Stoffproben von Giani in Wien.

Unter den von der königl. Staatsregierung im Jahre 1868 überwiesenen 207 Stück ist insbesondere zu erwähnen eine Reihe älterer Glasgemälde, welche sich bis dahin in der königl. Banaalademie befand, und die Spitzensammlung der königl. Gewerbeakademie; ferner gehören hierher die Ankäufe, welche im Auftrage der Regierung durch Herrn Professor Gropius auf der Etlinger'schen Versteigerung in Würzburg gemacht wurden.

In demselben Jahre erhielt das deutsche Gewerbemuseum aus leihweise über 900 Gläser und Thonwaaren aus der keramischen Sammlung der königl. Porzellan-Manufaktur, welche während der nächsten Jahre einen Hauptbestandtheil der keramischen Sammlung des Museums bildeten.

Das Jahr 1869 weist nur eine Zunahme von 561 Gegenständen auf. In diesem wie in den folgenden Jahren haben bei den sehr beschränkten Mitteln des Museums nur kleine und zur Ausfüllung der Lücken nöthige Gegenstände in sparjamster Weise angeschafft werden können.

Die Staatsregierung ist 1869 nur durch vier Stücke vertreten. Dagen fällt in dieses Jahr der Ankauf der Minutoli-Sammlung, gegen 5000 Stück, nebst 900 Nummern der Glasproben-Sammlung, für 50,000 Thlr.

Im Jahr 1870 hat die Zunahme der Sammlung des Museums 412 Stück betragen; im Jahr 1871 355 Stück.

Ebenso wie im Jahre 1869 setzen sich diese Zahlen hauptsächlich aus Geschenken zusammen, welche durch lebhafteste Bemühungen der Freunde des Museums erzielt wurden. Die Ankäufe sind sehr spärlich.

Am bemerkenswerthesten sind die von Herrn Dr. Jager geschenkten Stücke nationaler Hausindustrie aus der Türkei und den slavischen Ländern an der unteren Donau, sowie der Anfang der Sammlung altpersischer Kisten.

Die königl. Staatsregierung hat während dieser beiden Jahre die Sammlung vermehrt durch die Ankäufe aus einem Fonds von 500 Thlr., welche auf der kunstgewerblichen Ausstellung bei Eröffnung des österreichischen Museums in Wien und im Anschlusse an dieselbe gemacht wurden; ferner durch Ueberweisung von Anfäusen auf der Ausstellung zu Moskau 1871.

Außerdem hat die königl. Regierung auf der keramischen Ausstellung zu London 130 Gegenstände, vornehmlich englische Kunsttöpferei, angekauft, welche zunächst der Minutoli-Sammlung übergeben wurden.

Im Jahr 1872 steigt die Zunahme auf 777 Stück; Ankäufe des Herrn Sußmann-Fellborn und des Direktors Brunow in Süddeutschland bilden den Hauptbestandtheil.

Besonders vermehrt wurde die japanische Abtheilung durch Geschenke der Herren v. Brandt und Gebrüder Gärtner, sowie durch Tausch mit dem königl. Museum.

Eine hervorragende Bereicherung erhielten die Holzschmearbeiten durch die Schenkung von fünf Hauptstücken der Sammlung von Peuder, welche Herr Eduard Jaques für 4000 Thlr. erworben und dem Museum als Geschenk überwiesen hatte; darunter das Vordertheil einer venezianischen Staatsgalerie und die Chorstühle aus der Abtei Altenberg bei Köln. Ferner durch die Schenkung der Bekrönung eines Chorstuhles aus der Münstertische zu Herford und einer großen aus Holz geschnittenen Fällung, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, Geschenk des Herrn Aloff v. Liebermann.

Die keramische Abtheilung erhielt als Geschenk durch Herrn S. Goldschmidt eine Reihe persischer Fayencen, welche durch mehrere von Herrn Direktor Siemens geschenkte Stücke ergänzt wurde, so daß der Werth der Geschenke in diesem Jahre die Höhe von 5697 Thaler erreichte.

Seitens der königl. Staatsregierung wurden dem Museum verschiedene von Geheimrath Prof. Neulcauz in Italien gewachte Ankäufe an Mosaiken und Fayencen überwiesen.

In demselben Jahr wurde auf persönliche Veran-

lassung Sr. kais. und kön. Hoheit des Kronprinzen im oberen Geschoß des königl. Zeughauses durch das deutsche Gewerbemuseum die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten aus Berlin und Umgegend veranstaltet.

Ein höchst bedeutungsvoller Schritt wurde dann gethan durch die Vereinigung der dem königl. Handelsministerium verfügbaren Sammlungen, und zwar der sämtlichen bisherigen Ankäufe sowohl wie der Minutoli-Sammlung, mit dem Bestande des deutschen Gewerbemuseums. Die Minutoli-Sammlung hatte inzwischen im Februar desselben Jahres einen sehr erheblichen Zuwachs erhalten durch den Ankauf der Hanemann-Sammlung für 13,000 Thaler. Dieselbe enthielt vornehmlich Steingutkrüge, doch auch Porzellan- und Zinnwaaren.

Die Minutoli- und Hanemann-Sammlung wurden sofort verschmolzen und ergaben einen Bestand von 4155 Gegenständen und eine Doubletten-Sammlung von ca. 2000 Nummern. In ersteren sind einbegriffen ca. zwanzig Stücke altbairischer Porzellans, welche gelegentlich einer Dotirung des bayerischen Nationalmuseums aus den Porzellanbeständen des königl. Schlosses, theils als überzählige Stücke, theils im Austausch gegen Doubletten der Minutoli-Sammlung überwiesen wurden.

Die so entstandene Minutoli-Hanemann-Sammlung war vornehmlich reich an Werken der Kunsttöpferei; Fayence, Steingut, Porzellan und Glas bilden fast fünf Siebentel des Bestandes. Das Gebiet der deutschen Keramik ist in einzelnen Theilen, besonders in Steingutkrügen, Fayencen, böhmischen Glas bis zur Vollständigkeit, in anderen, wie den altbairischen Kacheln und im Porzellan, wenigstens durch sehr zahlreiche und glänzende Stücke vertreten. Ferner stammen die große Zinn-Sammlung so wie viele der werthvollsten alten Nadelarbeiten, eine große Zahl der alten Schmuckgegenstände und die besten Arbeiten aus Schmiedeeisen aus dieser Sammlung.

Das Jahr 1873 brachte an Einzelerwerbungen wiederum zahlreiche Geschenke und Ankäufe japanischen Ursprungs durch die Herren v. Brandt und Gärtner, darunter eine äußerst werthvolle Sammlung älterer japanischer Seidenstoffe von Herrn v. Brandt. Ferner an Geschenken: aus der W. Vorherr-Stiftung die Nachbildung des Hildesheimer Silberfasses von Christoph; die siebenbürgischen Bauerntrachten durch Herrn Carl Schochertus in Hermannstadt, und von Herrn Al. Castellani in Rom eine Sammlung italienischer Bauerntöpferei, so daß auch in diesem Jahre der Werth der Geschenke ca. 2000 Thlr. betrug.

Eine ganz besondere Bedeutung erhielt aber dieses Jahr durch die Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung, für welche die königl. Staatsregierung 22,700 Thlr. zur Verfügung gestellt hatte.

Das Jahr 1874 schließt sich in der Art der An-

läufe den Vorhergehenden an; zwar konnten nur gegen 1300 Werthe verwendet werden, jedoch gelang es, einzelne merkwürdige Möbel und Aehnliches zu kaufen; am wichtigsten ist die Erwerbung von 76 japanischen Bronzegefäßen, welche das Museum, wie so vieles Andere, dem feinen Kunstverständniß und der besonderen Theilnahme des kaiserl. Ministerresidenten Herrn v. Brandt in Jeddo verdankt.

Unter den Geschenken sind viele Nachzügler der Wiener Weltausstellung; unter den übrigen sind als besonders wichtige zu erwähnen: eine Sammlung russischer Handtücher mit gestickten Borten von der Frau Kronprinzessin, ein Staatswagen aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, indischer Goldschmuck, ein Prachteinband, mehrere schmelzeiserne Grahgitter aus dem 17. Jahrhundert vom Magistrat in Görlich u. A.

Die Stiftung aus dem Nachlasse des Prinzen Adalbert brachte dem Museum, außer interessanten Arbeiten aus Mexiko und Brasilien, drei gute Bronzeplatteten und die silberne, mit translucidem Email decorirte Wasserpeise des Königs von Duda, die eines der glänzendsten Stücke der Sammlung genannt werden darf.

Von künstlerisch noch höherer Bedeutung sind die Gegenstände, welche dem Gewerbemuseum durch die Vermittlung des Kronprinzen aus dem Nachlasse des Königs Friedrich Wilhelm IV. unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes überwiesen wurden. Die beiden Jabeteller und das gestickte Crucifix sind Stücke von einzig dastehendem Werthe, der Emailteller von Viroago und die zwei Majolikateller Arbeiten von herboragender Bedeutung.

Durch Ueberweisungen der königl. Staatsregierung wurden im vorigen Jahre zwei an sich schon gut vertretene Abtheilungen der Sammlung vervollständigt.

Zunächst die Sammlung japanischer Papierproben und -fabrikate, zweitens die Sammlung japanischer Ladaarbeiten durch eine sehr reichhaltige Sammlung der Rohstoffe, Produktionsstufen und Arbeitsgeräte, sowie fertiger Erzeugnisse der japanischen Ladaindustrie.

Den glänzendsten Zuwachs jedoch erhielt die Sammlung durch das Katho-Silberzeug der Stadt Pánesburg, welches die königl. Regierung im Februar d. J. für 220,000 Thlr. angekauft und am 3. März vorbehaltslich ihres Eigenthumsrechtes überwiesen hatte. Dasselbe wurde in einem stattlichen, von Herrn Kommerzienrath Dr. Polkowski zu diesem Zwecke geschenkten Schranke aufgestellt und vom 18. März an dem Publikum zugänglich gemacht.

Es war durch diesen Erwerb mit einem Schlage eine Repräsentation deutscher Silberschmiedekunst der Blüthezeit gewonnen, wie sie kaum in irgend einer anderen öffentlichen Sammlung existirt und deren Werth durch die historische Zusammengehörigkeit der verschiedenen Stücke noch wesentlich erhöht wird.

Es ließ sich an diesen Stamm der nicht erhebliche Vorrath älterer Silberarbeiten anschließen, der aber in Verbindung mit den galvanischen Nachbildungen des Hildesheimer Fundes und der Wiener und Londoner Renaissancearbeiten nunmehr ein stattliches Bild der Silberkunst darstellt älterer und neuerer Zeit entrollt. Dazu kommen werthvolle orientalische Metallarbeiten und die in Wandkästen zusammengestellte Sammlung von Schmuckgegenständen, so daß die zur Aufnahme des Katho-Silberzeuges eingerichtete und mit besonderen Sicherheitsmaßregeln versehene zweifelhafte Silberkammer bereits ganz besetzt werden konnte.

Das Jahr 1874 brachte ferner — wie bereits oben erwähnt — als Ereigniß von größter Tragweite den prinzipiellen Abschluß der Verhandlungen über die Ueberweisung der kunstgewerblichen Theile der Kunstkammer des königl. Museums an das deutsche Gewerbemuseum.

Mit Erreichung dieses Zieles ist die erste Periode der Entwicklung des Museums abgeschlossen; mit der Uebernahme jener Sammlungen von unvergleichlichem Werthe und unerreicherbarer Seltenheit tritt das deutsche Gewerbemuseum in eine neue Phase und wird unter ganz veränderten Grundbedingungen innerhalb seiner Sammlungen weiterarbeiten.

Es mag an dieser Stelle bemerkt werden, daß bei allen Erwerbungen für die Sammlung des Museums der Vorrath kunstgewerblicher Arbeiten des königl. Museums niemals außer Acht gelassen ist und daß selbst bei kleinen Stücken der Gesichtspunkt maßgebend gewesen ist, nichts anzukaufen, was gleich gut oder gar besser in der Kunstkammer des königl. Museums vorhanden war.

Durch die Vereinigung beider Sammlungen wird besonders in der Keramik und in der Kunstweberei und Seiderei eine Vollständigkeit erreicht sein, welche eine systematische Aufstellung und die Anfertigung von Fachkatalogen u. s. w. ermöglicht und gerade für die in neuerer Zeit wichtigsten Kunstgewerbe die ausgiebigsten und musterhaftesten Vorbilder darbietet.

Neben der stehenden Ausstellung der Sammlung fand im Sommer vorigen Jahres eine vorübergehende Ausstellung von Leihgaben statt, jedoch nicht von Erzeugnissen des Kunstgewerbes, sondern von Künstlerarbeiten, und zwar von Skizzen und Studien Berliner Architekten und Maler nach Dekorations-Arbeiten und Gegenständen der Klein Kunst Italiens.

Der Besuch der Sammlung hat sich im Jahre 1874 in erfreulicher Weise auf 21,560 Personen (gegen 4260 im Jahre 1873) gehoben.

Die Sammlung der Gypsabgüsse umfaßte am Schlusse des Jahres 1874 im Ganzen 1823 Nummern, von denen 39 im Werthe von 131 Thlr. im Lauf des Jahres hinzugekommen waren.

Die in Abgüssen vertretenen kunstgewerblichen Arbeiten — hauptsächlich Geräthe und Gefäße — gehören meistens den mittelalterlichen Perioden der romanischen und gotischen Zeit an, während die ornamentalen Arbeiten vorwiegend in das Gebiet der Antike und der italienischen Renaissance fallen.

Die Bibliothek des Museums ist, trotz des bereits siebenjährigen Bestehens der Anstalt, erst im Entschen begriffen.

Den eigentlichen Stamm derselben bildeten die zum großen Theil sehr kostbaren kunstgewerblichen Werke aus der Bibliothek der Frau Kronprinzessin, welche dem Museum während voller fünf Jahre zur Benutzung überlassen waren.

Da die sehr geringen Mittel, die das Museum während dieser Jahre auf die Vermehrung der Bibliothek verwenden konnte, meistens zur Anschaffung solcher Bücher benutzt wurden, welche sich nicht unter den vorbenannten Leihgaben befanden, so blieb die Bibliothek nach der im Herbst 1873 erfolgten Rückgabe jener geliehenen Werke in einem völlig zerrissenen und ludenhafsten Zustande, dem nur durch sehr erhebliche — außerhalb der Mittel des Museums liegende — Erwerbungen abgeholfen werden konnte. Der Vorstand sah sich deshalb im Mai v. J. zu einer Eingabe an den Herrn Handelsminister genöthigt, in welcher dieser Zustand der Bibliothek dargelegt und unter Nachweis der Höhe dieser Summe die Gewährung eines außerordentlichen Zuschues von 60,000 Thlr. zur Begründung einer in Berlin wie in Preussen überhaupt schenenden kunstgewerblichen Bibliothek erbeten wurde. Es wurde vorgeschlagen, von dem genannten Betrage im ersten Jahr 20,000 Thlr., in jedem der folgenden vier Jahre aber 10,000 Thlr. zu verwenden. Ein mit ca. 22,000 Thlr. abschließendes ansuhrliches Verzeichniß der zunächst dringlichen und leicht zu erwerbenden Werke folgte der Eingabe, und wir sind erfreut, heute mittheilen zu können, daß sich für das laufende Jahr vom Herrn Handelsminister 10,000 Thlr. zugesagt sind, durch welche nun bei sparsamer Verwendung die dringlichsten Anschaffungen bestritten werden können.

Aus den eigenen Mitteln des Museums ist auf die Erwerbung von Büchern, illustrierten Werken und Lehrmitteln im Laufe des Vorjahres einschließlich der Buchbinderarbeiten der Betrag von rot. 1590 Thaler verwendet worden, und dadurch, sowie durch die eingegangenen Geschenke, hat sich der Bestand der Bibliothek bis Ende 1874 auf

1595 Bände und Hefte,

6490 Blatt Abbildungen, Photographien und Stoffproben, und

1390 Zeichn- und Modellir-Vorlagen und Wandtafeln,

im Gesamtwertb von ca. 9600 Thlrn. vermehrt.

Die Bibliothek ist, wie früher auch, im vorigen Jahre am Montag, Dienstag, Freitag und Sonnabend Abend von 7 1/2 bis 9 1/2 Uhr geöffnet gewesen, kann jedoch auf persönliche Meldung bei einem der Direktoren auch während der Tagesstunden von 10 bis 3 Uhr benutzt werden.

Der Besuch der Bibliothek hat an den 137 Bibliothek-Abenden des Jahres 1874 ca. 1600 Personen betragen, also durchschnittlich pro Abend 11,17 Besucher.

Die Unterrichts-Anstalt. — Bereits im vorjährigen Bericht wurde als Ziel der nach und nach vorzunehmenden Umgestaltungen und Erweiterungen unserer Unterrichtsanstalt die Möglichkeit hingestellt: eine kunstgewerbliche Schule höheren Grades zu schaffen, und zugleich wurde dargelegt, aus welchen Gründen diese Umgestaltung nur allmählich erfolgen kann.

Die Klasse für Blumenzeichnen und Malen erfuhr schon mit Beginn des 2. Quartals eine Erhöhung der Stundenanzahl von sechs auf neun Stunden, während die übrigen Berandierungen erst mit dem Anfang des neuen Schuljahres, October 1874, eingeführt wurden. Es sind dies folgende: für

Architektonisches Zeichnen und Thierzeichnen wurde die wöchentliche Stundenzahl von sechs auf acht erhöhet und für Anatomie der Menschen und der Thiere eine besondere Klasse mit wöchentlich zwei Stunden eingerichtet. Zu den beiden bereits bestehenden Kompositions-Klassen für Flachornament und für Möbel trat eine dritte: für Modelliren, die gleich den beiden andern an allen Wochentagen von 9 bis 4 Uhr geöffnet ist.

Dagegen ist von früher bestehenden Klassen die Nachmittags-Klasse für Ornamentzeichnen und die Sonntags-Klasse für Modelliren mit dem Beginn des 4. Quartals aufgegeben; gleichzeitig ist auch im Unterrichtsplan die Trennung der „Vorbereitungs-Klassen“ von den „Kompositions-Klassen“ eingeführt.

Es lag ursprünglich in der Absicht des Vorstandes, außer den vorgenannten neuen Klassen auch noch eine solche für Stilllehre (als Abend-Klasse mit wöchentlich sechs Stunden) und eine vierte Kompositions-Klasse für scharfliche Dekorations (als Tages-Klasse von 9 bis 4 Uhr) einzurichten. Da dies mit den laufenden Mitteln des Museums jedoch nicht möglich war, so blieb nichts übrig, als solche von der königl. Staatsregierung zu erbitten, die dieselben auch vom laufenden Jahre an bewilligt hat.

Durch diese wesentlichen Erweiterungen des Lehrplans und ganz besonders mit Hilfe der ebenfalls auf unsere Bitte von der königl. Staatsregierung zugesagten Stipendien für mittellose aber befähigte Kunstgewerbetreibende beiderlei Geschlechts wird es nun möglich sein,

in Zukunft endlich den höheren Aufgaben einer Kunſtgewerbeschule zu genügen. Gleichzeitig damit wird nunmehr vor allem das Ziel in's Auge gefaßt werden müſſen, durch Begründung ſtädtiſcher gewerblicher Zeichenschulen, die als Filial-Anſtalt der Unterrichts-Anſtalt eingerichtet wären, letzterer das ausreichende Material an hinreichend vorgebildeten Schülern zuzuführen, und ſo endlich auch die Umwandlung der bisherigen Abend- und Sonntags-Klaſſe für Ornamentzeichnen in eine täglich mindestens vier Stunden arbeitende Tages-Klaſſe zu ermöglichen, die dann zugleich die Ausbildung der Volks- und Fortbildungs-Schullehrer übernehmen würde.

Der Unterricht iſt wie alljährlich durch drei Monate Sommerferien (Juli, August, September) unterbrochen gewesen und demgemäß nur an 237 Tagen — darunter 33 Sonntage — erteilt worden. — Der Kursus der weißen Vorbereitungs-Klaſſen beginnt am 1. Oktober jedes Jahres.

Der Beſuch der Unterrichts-Anſtalt hat ſich gleich nach der Ueberſiedelung in das gegenwärtige Lokal vollſtändig auf die frühere Höhe gehoben. Es ſind nicht nur alle Vorbereitungs-Klaſſen überfüllt, ſondern es müſſen auch bei Beginn faſt jedes Quartals zu unſerem Bedauern viel mehr Schüler abgewieſen werden, als mit Verächſichtigung der älteren Schüler aufgenommen werden können. In den erſten Vorbereitungs-Klaſſen iſt die Zahl der Anmeldungen fogar ſo groß, daß jede derſelben ein- oder mehrere Male neu gefüllt werden könnte. Dieſe Thatſache zeigt mithin, das etwaigen Parallel-Klaſſen in verſchiedenen Stadtgegenden es an Schüler-Material nie fehlen würde.

Die nachſtehende Zuſammenſtellung über den Beſuch der Unterrichts-Anſtalt in den Jahren 1872 bis 1874 läßt das Verhältnis des früheren und jetzigen Beſuchs erkennen:

Ausgegebene Karten.	1872	1873	1874
1. Quartal	465 (49)	553 (59)	482 (75)
2. Quartal	508 (62)	409 (65)	492 (84)
3. Quartal	Ferien.	Ferien.	Ferien.
4. Quartal	592 (56)	479 (57)	542 (53)
	Ca. 1565 (167)	1441 (181)	1516 (242)

Die eingeklammerten Zahlen geben die in der voranſtehenden Geſamtzahl der Schüler mitenthaltenen Damen.

Die jährliche Ausſtellung der Schülerarbeiten hat auch 1874 ſtattgefunden und zwar im Herbſt, bei Beginn des Unterrichtsjahres, um den neu eintretenden Schülern ſogleich ein vollſtändiges Bild des Unterrichts-ganges vor Augen zu führen.

Wanzen-Ausſtellungen haben im verfloſſenen Jahre nicht veranſtaltet werden können, da die Verſchmelzung der Minutoli-Panemann-Sammlung mit der-

jenigen des Muſeums und die ordnungsmäßige Inventariſirung und offizielle Uebernahme derſelben einerſeits alle Kräfte des Muſeums in Anſpruch nahm, anderſeits eine derartige Störung des Beſtandes nicht zuließ.

Kunſtliteratur.

Adolf Roſenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutſchen Renaissance. Mit fünf und zwanzig Holzschnitt-Illuſtrationen. Leipzig, G. A. Seemann. 1875.

A. Roſenberg hat aus der Geſchichte der deutſchen Renaissance ein beſonders günſtiges Thema zu monographiſcher Behandlung gewählt. Neben den größten Malern dieſer Periode, Dürer und Holbein, verdienen die beiden Beham in hervorragendem Maße eine eingehende Würdigung. Läßt ſich auch nicht nachweiſen, daß ſie eigentliche Schüler Dürer's geweſen ſind, ſo gehören ſie doch in gewiſſem Sinne zu ſeinen Nachfolgern; er hat den Weg gebahnt, auf welchem ſeine beiden jüngeren Landſleute weiter gehen. Sie entwickelten ſich nun aber in eigenthümlicher Weiſe und bauen ganz beſtimmte Stoffgebiete an, ihre Richtung entſpricht den Wandlungen, welche unterdeſſen im geiſtigen Leben und im Geſchmack der Epoche eingetreten ſind, beide ſtehen ſchon mit dem Beginne ihrer Thätigkeit vollſtändig auf dem Boden der deutſchen Renaissance, welche Dürer vorbereitet hatte. Mit Georg Pencz, Altdorfer, Aldegreder, Jacob Sind gehören ſie zu den ſogenannten Kleinmeiſtern im Kupferſtich. Der Technit, welche Dürer zu hoher Meiſterſchaft ausgebildet hatte, gewannen ſie durch die Anwendung auf ein ganz kleines Format, welches zarteste Eleganz der Behandlung erfordert, eine neue Seite ab; daß ſie dieſe Technit vorzugsweiſe pflegten, verſchafft ihnen Werken eine außerordentliche Verbreitung und Popularität. Bei ihrer Hinneigung zur italieniſchen Renaissance wiſſen ſie doch das eigenartige, vaterländiſche Weſen noch immer in einem hohen Grade feſtzuhalten. Unter den Kleinmeiſtern ſelbſt ſtehen ſie aber unbedingt in erſter Linie. An origineller Begabung, Humor, draſtiſcher Redtheit und Bieſſertigkeit übertrifft Hans Sebald Beham alle Uebrigen, Barthel Beham dagegen ſcheint in der Aneignung des Renaissancegeſchmacks ſeinen älteren Bruder zu überflügeln, beſitzt größere Feinheit und vollendetere Reiz der Technit und entwickelt zugleich eine bedeutende Thätigkeit als Maler von Porträten und von Kirchenbildern, wie ſie von dem Bruder nicht nachzuweiſen iſt. Daß noch eine ſtattliche Anzahl von Spezialforſchungen nöthig iſt, ehe ſich von der Kunſt der deutſchen Renaissance ein nach allen Richtungen umfaſſendes Bild gewinnen läßt, hebt Roſenberg in der Einleitung hervor. Das neun Bogen ſtarke Buch, durch welches er hierzu bei-

getragen hat, ist fleißig und methodisch behandelt. Die ältere Literatur und die archäologischen Publikationen, auf welche die biographische Darstellung begründet werden konnte, sind kritisch benützt, die Werke der Künstler suchte der Verfasser in möglichst umfangreicher Weise kennen zu lernen und zu verwerthen, und namentlich in Betreff der Stiche ist ihm dies gelungen.

In Nürnberg treten uns beide Brüder Beham in Gemeinschaft mit ihrem Kunstgenossen Georg Pencz zunächst in einem Verhöre entgegen, dessen Protokoll, 1562 in Vaader's Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnberg's veröffentlicht, ein merkwürdiges, kunstgeschichtliches und kulturhistorisches Dokument ist. Sie waren von der radikalen Richtung, die sich von der Reformation abzweigte, von den Lehren eines Karlstadt und Thomas Münzer ergriffen worden, wurden demnächst und im Jahr 1524 vor Gericht gestellt. Hier sprachen sie sich so unummunden, mit so entschiedenem Mut der Meinung aus, daß der sonst mild gestimmte Nürnberger Rath sie nicht straflos übergehen lassen konnte. Es wird ausgeführt, daß sie sich trotz aller Warnung „so gannz gotlos und heidnisch erzeigt, alls von keinem hievor nit erhört seh“, sie seien außerdem „auch für prächtig, trußig und von Iren hochhaltend für andern berümbt“, und so wurde die Strafe der Verbannung über sie ausgesprochen. Während noch immer Albrecht Dürer mit seinem ersten, reinen Sinne, seiner Gewissenhaftigkeit und Herzensfrömmigkeit in der Mitte des Nürnberger Kunstlebens steht, sehen wir hier eine neue Generation auftreten, welche von rücksichtslosem Freiheitsdrang, völlig profaner Denkwiese und einem Zuge trotzigem Uebermuthes erfüllt ist.

Wie lange die Verbannung ausreicht blieb, ist nicht nachzuweisen, jedenfalls wurde sie für Pencz und für Hans Sebald Beham in der Folge zurückgenommen. Die Wege der beiden Brüder trennen sich aber jetzt. Einige Jahr arbeitet Barthel wesentlich als Kupferstecher, wir wissen nicht wo; dann — etwa seit 1527 — finden wir den radikalen Jüngling, welchen der evangelische Rath nicht in der Stadt geduldet hatte, am Hofe der strengkatholischen Herzöge Ludwig und Wilhelm IV. von Bayern. Er fand hier reiche Gelegenheit zu künstlerischer Thätigkeit. Zunächst wurde er jetzt als Maler beschäftigt. Mit dem Wappen Herzog Wilhelms's ist das einzige, mit Barthel Beham's vollem Namen bezeichnete Gemälde versehen, auf das man sich stützen mußte, um die übrigen Gemälde von seiner Hand zu erkennen: das Wunder durch das neu aufgefundenene Kreuz, in der Münchener Finalstiel, oder vielmehr seit Kurzem, W. Schmitz's Mittheilung zufolge, in der Schleißheimer Galerie. Dann entstanden zahlreiche Bildnisse; in Kupferstich das des bayerischen Kanzlers Leonhard von Eck (1527), des Herzogs Ludwig (um

1532), Kaiser Karls V. und seines Bruders König Ferdinand, beide offenbar bei Gelegenheit ihres Einzuges in München (1530) porträirt. Eine ganze Reihe von bayerischen Fürstenporträten in Schleißheim ist leider so zugerichtet, daß man kaum mehr etwas von ihnen sagen kann, auch die Bildnisse Wilhelms IV. und seiner Gemahlin, unter dem falschen Namen Helwein in der Galerie Kestig in Prag, sind stark übermalt, aber ein wohlgehaltenes Meisterwerk ist das Brustbild des Kurfürsten Otto Heinrich, von 1535, in der Augsburger Galerie, früher dort fälschlich für Heinrich VIII. von England, gemalt von Amberger, ausgegeben.^{*)} Ein Holzschnitt auf Grund der photographischen Aufnahme dieses Bildes von Nöhring ist im Rosenbergschen Buche einer Reproduktion des gestochenen Porträtes von Karl V. gegenübergestellt. Das ist höchst lehrreich für diejenigen, welchen es immer noch schwer wird, V. Beham's Malereien und seine Kupferstiche vollständig in Einklang zu finden. Hier eben springt die durchgehende Uebereinstimmung der Auffassung, der Zeichnung, der Flächenbehandlung klar in die Augen.

Turch die Beziehungen zum bayerischen und pfälzischen Fürstenhause kam endlich Barthel Beham wohl auch in Berührung mit dem Grafen Gottfried Werner von Zimmern, für den er in seiner letzten Zeit, nach der Inschrift eines Bildes um das Jahr 1536, als Maler am thätigsten war. Die Mehrzahl dieser Arbeiten befindet sich heut in der fürstlich Fürstenbergischen Galerie zu Donaueschingen, das Mittelbild eines dieser Altäre in der Kirche zu Neßfing. Sie sind fast allen anderen Arbeiten, die von Beham in Galerien vorkommen, weit überlegen, nicht handwerkemäßig, wie jene, sondern mit großer Sorgfalt und Meisterschaft vollendet. Für die Kunstgeschichte sind sie dadurch merkwürdig, daß Werke gleicher Gattung damals in Deutschland nur in seltenen Fällen entstehen konnten. Die Reformation hatte in den meisten Theilen Deutschlands gefiegt, und die Malerei hatte das sehr zu empfinden. Allerdings gewährte ihr der Geist der Reformation einen neuen Inhalt, begünstigte die Illustration, die auch solche Stoffe in eigenthümlicher Weise behandelte, hatte jene tiefe und innige Versenkung in die Bibel, jene treue und intime Auffassung ihrer Erzählungen im Gesolge, welche hernach in Rembrandt ihren Höhepunkt erreichte.

^{*)} So noch in Naraggraff'schen Katalog aufgeführt; auf der Namenstafel am Bilde selbst ist aber, auf Grund einer Mittheilung von Professor Wolkmann an den jetzigen Konseruator Herrn E. von Huber, die richtige Benennung angegeben. Der Redaction liegt eine Mittheilung dieses Inhalts von Herrn v. Huber vor, welcher wünscht, daß die Stelle bei Rosenbergs (S. 25) „Dort als Porträt Heinrich's VIII. von Amberger geltend“ berichtigt werde.

Aber zunächst trat auch eine große äußerliche Hinderung durch die Reformation ein, Kirchenbilder wurden gar nicht mehr oder in manchen Gegenden wenigstens nur in beschränkter Weise gemalt. Und wo die Künstler gelegentlich versuchten, die Lehren Luther's in Kirchenbildern zum Ausdruck zu bringen, da war das kaum vorteilhaft, wie Lucas Cranach's Versuche, Dogmen zu malen, bezeugen. Da war die naive Wiedergabe der traditionellen christlichen Gestaltenwelt denn doch eine ganz andere künstlerische Aufgabe. Die Gegend, in welcher die Festungen der Bismern lagen, nördlich vom Bodensee und im oberen Donauthal, war nun für eine Kirchenmalerei alter Art besonders günstig, die Reformation hatte hier niemals Eingang gefunden, aber auch ebensowenig die katholische Reaktion, weil für sie eben keine Veranlassung vorlag, und so lebte hier die kirchliche Kunst in naiver, absichtsloser Weise fort. Sobald ein Maler wie Beham herangezogen wurde, konnten Leistungen entstehen, die sich neben dem Besten der früheren Epoche sehen lassen dürfen. Die tiefe Innigkeit Dürer's kann man von dem weltlich gesinnten, glaubenslosen Maler nicht erwarten, wohl aber bringt er es zu einer Macht der Charakteristik, die an Dürer erinnert. Er versteht es, energisch, großartig, mitunter auch zart und anmuthig zu sein. Die läuternde Einwirkung italienischer Vorbilder sind in den geschickten Bewegungen, dem reineren Stil des Faltenwurfes zu spüren. Die Farbe ist leuchtend, ja auf die Gefahr des Bunten hin zur Freudeigkeit gesteigert. Rosenberger bemerkt richtig: „Als Beham die Formensprache der Renaissance adoptirte, genigte ihm auch die ernste Farbe nicht mehr. Auch in der Farbe sollte sich die übersprudelnde Lebensfülle der Renaissance ausdrücken, und darum wählte der Künstler ein fröhliches, buntes Kolorit, welches er teilweise noch durch den goldenen Grund seiner Gemälde hob und in der Wirkung verstärkte.“ Von Herzog Wilhelm von Bayern wurde dann Barthel Beham nach Italien geschickt, wo er 1540 unvermuthet starb. Einen früheren Aufenthalt in Italien nimmt Rosenberger nicht an, er erklärt den Stil des Meisters rein aus den italienischen Kunstwerken, namentlich den Kupferstichen, die er in Deutschland selbst kennen lernen konnte.

Baagen ist diesem Künstler in seiner Thätigkeit als Maler zuerst auf die Spur gekommen. Hernald habe ich, veranlaßt durch den Auftrag, das Verzeichniß der Galerie in Donaueschingen zu schreiben, diese Studien fortgesetzt und ihre Resultate in jenem Kataloge publizirt. Das hierher gehörige Material ist von Rosenberger nicht vermehrt worden. Auch Hans Sebald Beham als Maler weiter zu verfolgen, ist ihm nicht gelungen. Die für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg ausgeführten Werke, die herrliche Tischplatte mit der

David-Geschichte im Louvre, die Miniaturen eines Gebetbuchs in der Bibliothek zu Aichsaffenburg, sind die einzigen sicheren Bilder, die er anführt. Und doch zweifeln wir kaum, daß es später noch gelingen wird, wenn man von diesen Werken ausgeht und zu einer umfassenden Autopsie gelangt, nach und nach noch andere Arbeiten von ihm aufzufinden. In seiner sonstigen Thätigkeit schildert der Verf. aber den Hans Sebald sehr lebendig und charakteristisch. Trotz der Verbannung ist der Meister ein paar Jahr später wieder in Nürnberg aufzufinden, arbeitet für den Holzschnitt, sticht in Kupfer. Darstellungen, die wider das Papstthum gerichtet sind, Schilderungen aus dem Bauernleben, so schon 1525 die Holzschnittfolge des Bauernfestes zu Regelsdorf, ein erstes theoretisches Werk, die „Proportion der Noß“ erscheinen zunächst. 1534 vollendet er den erwähnten Tisch für den Kardinal Albrecht. Bald darauf, 1536, verläßt er die Heimath und wird Bürger zu Frankfurt, wo er dann 1550 starb. Anfangs war er hier in angesehenere Stellung und fand, ohne eigentliche Konkurrenz, eine lobende Thätigkeit. Die Leiden der Stadt durch die Occupation im Schmalkaldischen Kriege lähmten dann freilich Handel und Gewerbe und waren für jeden Einzelnen empfindlich. Gegen die Aeußerungen Sandrart's, der ihn als einen siedertichen Menschen hinstellt, und gegen die Art, wie späterhin, namentlich von Hölzgen, solche Bemerkungen kolportirt und auf die Spitze getrieben worden sind, nimmt Rosenberger den trefflichen Künstler in Schutz. Ihm ist es ergangen, wie den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, denen Houbraten und Campo-Weserman soviel Ehrenrühres nachgezählt. Das Alles ist nur aus den Gegenständen, die sie darstellten, abstrahirt worden. Ihm persönlich ist es übel ausgelegt worden, daß er gern die derbe Lustigkeit des Bauernvolkes, das nicht ganz vorwurfsfreie Babelleben darstellte. Und doch lebt in ihm eben nur der kernige Humor seiner Zeit, der in der damaligen Volksliteratur ja gerade so naiv, so von aller Zimperlichkeit entfernt zu Tage tritt. Auf diesem Gebiet ist Hans Sebald wahrhaft originell und schöpferisch, mögen immerhin auch von Barthel ein paar reizende Genreblättchen da sein. In Darstellungen aus der Gestaltenwelt der Renaissance, in jenen kleinen ornamentalen Erfindungen, die für zahlreiche Zweige der Kunstgewerbe, namentlich für die Gold- und Silberschmiede zu Vorbildern wurden, und zum schnellen Aufschwung dieser Künste in Deutschland ungemein viel beitrugen, ging aber, was bei Rosenberger vielleicht nicht hinreichend hervorgehoben ist, der jüngere Bruder südlich voran, wie schon die Daten auf den Blättern zeigen. Hans Sebald, der dann allerdings späterhin noch einige theoretische Studien machte, hat ihn noch in späterer Zeit häufig kopirt, hat in dieser Beziehung viel von ihm ge-

lernt, hätte aber solche Grazie, solchen klassischen Adel nicht erreicht, wie jener beispielsweise bei seiner Madonna am Fenster (Bartsch 8.).

Endlich noch ein paar Bemerkungen zu den Zeichnungen der Werke. 1) B. Deham. Den Entwurf zur Madonna am Fenster (Suermondt-Sammlung, Berliner Museum) bezweifelt Rosenberg mit Unrecht. — 2) H. S. Deham. Die Tischplatte im Berliner Museum aus dem Jahre 1530 ist ihm wohl nur in Folge einer modernen Taufe zugeschrieben worden. Sie ist eher eine Schweizer Arbeit. — Zu den Handzeichnungen sind noch zwei Folgen, früher in der Sammlung Pulsky in Pesth, hinzuzufügen, die kürzlich Herr von Lama in Prag erworben hat: Sieben Blättchen mit Allegorien der Kaster, weiblichen Figuren mit Fahnen, in mobischer Tracht, auf verschiedenen Thieren reitend, hoch 56 bis 59, breit 41 bis 45 Millimeter. Die Schlemmerei hat an ihrer Fahne des Künstlers Monogramm mit dem P. — Sechs Blatt aus einem deutschen Kartenspiel, Bauern, Jäger, Kavaliere darstellend, hoch 83 bis 87, breit 48 bis 60 Millimeter.

Die Illustration des Rosenberg'schen Buches ist musterhaft. Die Holzschnitte, in Berlin gefertigt, sind mit großer Korrektheit, Treue und Feinheit ausgeführt.

Alfred Woltmann.

Eingefandt.

Herr Carl Claus führt in seinem Aufsatz über Ludwig Richter im 9. Hefte der Zeitschrift (S. 262) die reizende

Schilderung Richter's an, wie in der goldenen Periode albanesischen Joseph der Baumstängel gelebt wurde. Als seinen Gewährsmann citirt er Herrn Dr. S. Köde. Mitn Freunden der Kunst und Richter's ist aber die Erzählung längst bekannt. Das Jahr hat sie aus dem Munde seines Freundes Richter vernommen und in seinem Vortrage zum Richter (S. 6), sowie in seinem biographischen Aufsatze mitgetheilt und zwar wörtlich genau in derselben Fassung, in welcher wir die Erzählung bei Claus lesen.

Ein Freund Otto Jahn's.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums No. 120.

Die Gewerbe-Ausstellung in Triest. — Die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse in Frankfurt a.M. — Die Kunstausstellungen u. Zeichenschulen in Basel. — Wiener historische Kunstausstellung 1876. — Die Holzschnitzerei in Schleswig-Holstein.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. August.

Bauinsignien Thomaraen des 15.—18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, von A. Essenwein (Mit Abbild.)

The Art-Journal. September.

Studies and sketches by Edw. Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — Shakespeare's London and the house he lived in, von C. Hr. Allen. (Mit Abbild.) — The Royal Academy exhibition. — Metal and wood-work among the Hindoos, von A. Hunter. (Forts. Mit Abbild.) — The stately homes of England; Westwood park, Worcestershire. (Forts. Mit Abbild.) von S. C. Hall und L. J. Jewitt. — Gliny tapestry, von R. Conder. (Mit Abbild.) — On the progress of our art industries, von Archer. — J. Jacquemart's collection of shoes in the museum of costume, Paris. (Mit Abbild.) — Obituary: J. B. Waring, E. W. Pugin; Fr. C. Lewis; Th. Worsey; Thomas L. Rowbotham; Ant. Melbye; Aloysius Juvara; P. Dabertau. — 3 Kunstbeilagen.

Kunstchronik No. 18 u. 14.

Um viele senven, over Kunst. — Schilderij en lithographie, von J. Gram. — Euphorion.

Das Kunsthandwerk Heft 12.

Krug von Eisenstein 1600—1625 (Nationalmuseum in München). Türkischer u. persischer Dolch, modern. (Hist. Museum in Dresden). — Expeditionsentwurf von Heilsh. Doppelblatt. (K. Kupferstichkabinett in Berlin). — Geldstückerei, 1565. Nationalmuseum in München). — Gestickter Stoff, 17. Jahrh. (Oest.-Museum in Wien).

Inzerate.

Bei Anseh der 400jährigen Gedächtnistage Michelangelo's empfehle ich das überall sehr günstig kritisirte:

Die Menschen des Michelangelo

im Vergleich mit der Antike

von
Dr. Senke,
Professor in Prag.

Mit drei Tafeln.

Preis 1 R. 50 Pf.

Köln. **Witb. Werber's Verlag.**

W. Menke Bücher in Hamburg suchen 1 Gedrucker Brendschick, Zeichnungen von Siffand.

In meinem Verlage erschien (soeben):

Mosler, Heinrich, Maler, Kritische Kunststudien.

gr. 8°. 220 Seiten. Preis R. 3,00.

Münster, i. W.

Adolph Ruffell's Verlag.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Zur gefälligen Beachtung.

Die dem heutigen Hefte der Zeitschrift beigelegte Unger'sche Abdruckerung nach Dirk Hals ist leider im Druck nicht gut ausgefallen. Wir werden dasselbe Blatt noch einmal drucken lassen und dem 1. oder 2. Hefte des neuen Jahrgangs beifügen.

Die Redaktion und Verlagshandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

So eben erschien:

Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag

zur Geschichte Leipzigs und der
deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.

Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann.

sind an Dr. G. v. Lüchow
 Wien, Terebinthengasse
 25)eb, an die Verlagsb.
 (Leipzig, Klingshr. 3),
 zu richten.

24. September



à 25 Pf. für die drei
 Mal gesaltene Zeitzeile
 werden von jeder Buch-
 und Kunsthandlung an-
 genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. des Buchbinder wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstellen).

Inhalt: Holländische Kunstzustände. II. — Der Salon. VIII. (Schluß). — Etcher, führt durch die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden; Photographische Reproduktion aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten; Kaiser, La galerie de MM. Fir. — Wiedergabe: feier in Florenz; aus dem Leben G. v. Handel's; Germanisches Museum. — Zeitschriften. — Kataloge. — Correspondenz der Redaktion. — Inserate.

Holländische Kunstzustände.

II.

„Zum Unglück wird in unserem Lande ein Schlagwort, und sei es noch so unlogisch, für bare Wahrheit angenommen, wenn auch nur ein oberflächlicher Schein von Wahrheit daran haftet.“ Der Minister Thorbecke hat einmal das große Wort gelassen ausgesprochen: „Kunst ist keine Regierungssache“, „und dieser Sophismus hat 20 Jahre lang den Dienst des Busches versehen, in welchen der Vogel Strauß seinen Kopf steckt, um nicht gesehen zu werden.“ Diese Aussprüche des Verfassers von „Holland op zijn smalst“ sind wohl hinreichend, um die Theilnahmslosigkeit der Holländer in Sachen der bildenden Kunst zu begreifen. Als 1872 in der zweiten Kammer über Kunst und Wissenschaft verhandelt und etwas mehr gesprochen wurde, als man es gewohnt war, schwelgte mancher Kunstfreund in dem Gedanken, daß man von nun an in Niederland einer schönen Zukunft entgegengehe und die Denkmäler der Geschichte und Kunst gerettet seien.

Herr B. de Stuers theilte diese Erwartungen nicht, er verhielt sich kühl gegenüber dem Enthusiasmus, denn was sollen einige Kammerreden bewirken, so lange nicht im ganzen Volk der Sinn für die Kunst geweckt wird, in ihm die Ueberzeugung sich befestigt, Kunst sei eine ebenso wichtige Angelegenheit für das Land, wie der Wasserbau, die Landesverteidigung und die Kolonialpolitik? „Mancher wird hehnlächeln, wenn er Kolonien und Kunst, Javakaffee und Rembrandt's Nachtwache als gleichwertige Interessen nennen hört.“

Wer freilich von der Kunst sich keinen anderen

Gewinn erwartet, als denjenigen, „welchen die Gastwirthe und Lohnkutscher aus den Taschen kunstliebender Fremden herausziehen, die aus der Ferne hieher kommen, für den ist allerdings jeder schöne Bau eine Verschwendung, jedes Museum nur ein theurer Spaß, jedes alte Monument nicht mehr als ein für gaffende Touristen merkwürdiger Haufen alter Steine. Diese einseitige Auffassung will ich Niemanden übel nehmen, ist sie ja doch die natürliche Folge von dem jämmerlichen Zustand, in welchem unsere alten Baudenkmäler wie unsere moderne Architektur und unsere öffentlichen Sammlungen sich befinden.“

Nicht bloß von dem günstigen Einfluß der Künste auf das Volkswohl im Allgemeinen will unser Autor sprechen, er will gerade den materiellen Vortheil hervorheben, welcher aus der Pflege der Künste entspringt. Leuten, die nur für die täglichen Börsemotiven Interesse haben und kein Geld für eine Sache bewilligen, falls nicht etwas Tüchtiges dabei herauspringt, muß man nachweisen, „daß auch Kunst und Wissenschaft einen vortheilhaften Reingewinn abwerfen, der nicht bloß in Erhöhung des nationalen Ruhms, in der geistigen Entwicklung, der Förderung des moralischen Wohles besteht, sondern in barem Geld, in Gulden niederländischer Währung.“

Vor Allem muß die Kunstindustrie gehoben werden; dazu freilich wird man zuerst der Gesandtheit auf dem Gebiete der Architektur entgegensteuern und den Zustand unserer Museen verbessern müssen, damit man auch in denselben Studien machen kann.

Ein italienischer Reisender sagte über Holland „Si dorme in questo paese, diceva il Diderot viag-

giando in Olanda, e questa esclamazione mi venne più volte sulle labbra"" (Olanda di Edmondo de Amicis. Firenze 1874.).

Als ein bekannter Freund der schönen Künste kürzlich an die seit Jahren bestehende Feuergefährlichkeit des Trippenhuus erinnerte, fühlten sich gerade diejenigen durch das Wort zur rechten Zeit verlegt, welche durch ihre engen Beziehungen zum Kunstleben am meisten Grund hatten, der Bundesgenosse des Alarmrufers zu sein; war das Wort einmal gesprochen und von der Menge unserer Landleute die Gefahr erkannt, so genügte das, um — keinen Augenblick mehr an die Sache zu denken. Der Alarmrufer hatte scherzend erzählt, daß die Amsterdamsche Feuerwehr sich täglich im Retten von Rembrandt's Nachwache und von den sechs oder sieben Millionen übe, mit denen das Trippenhuus vollgeproppst ist. Selbst der Verwaltungsrath fühlte sich durch die Bedeutsamkeit dieser Mittheilungen aus dem Schlaf aufgerüttelt; doch man fand den Scherz nicht artig und war ärgerlich über die Störung im festen Schlaf; man ließ durch ein Vorstandsmitglied in den Tageblättern daran erinnern, daß schon vor 30 Jahren Vorsichtsmaßregeln und scharfe Vorschriften getroffen und gegeben worden waren, um im Nothfall die Schätze der Galerie zu retten (wörtlich, daß scharfe Kerbmesser bereit lägen, die Peinwandstücke der unfernblichen holländischen Meister abzuschneiden.). Ob auf die Tafelmalerien und Kupferstücke Bedacht genommen worden war, wurde nicht gesagt, und die Nation konnte insofern begablich weiter schlafen.

Entzündungen, wie pilant, wie trauriger Natur sie auch seien, können unser Publikum nicht auf die Dauer nach erhalten; sie verursachen nicht einmal die geringste Aufregung, wie viele Beispiele beweisen. Der Grund der allgemeinen Apathie gegen alles, was Kunst betrifft, liegt in der Unkenntniß und einseitigen Entwicklung unseres Volkes.

Wo soll auch Kunstsinne bei uns herkommen, die wir das Studium des Schönen für nebensächlich, ja zwecklos halten?

Das Ausland thut uns Unrecht, wenn es uns bloß des Interesses am Matriellen beschuldigt; Berehrung unserer großen Männer der Vergangenheit, berechtigter Stolz auf alten Ruhm, Tugendliebe und Sinn für die Wissenschaft fehlen uns nicht; für das Gute wird unser Sinn von Jugend auf geweckt, aber das Auge bleibt blind und das Herz verschlossen für das Schöne.

Schon auf den Volksschulen lernt man, in Oranien, dem Schweißer, den Vater des Vaterlands zu erctiden, und verteidigt späterhin in instinktiver Liebe seinen Namen gegen jede Kritik; aber darum, daß sein ehemaliger Palaß zu Telt, der Schauplatz des an ihm verübten Mordes, in eine schmutzige Kaserne verwandelt wird, darum kümmert sich kein Mensch.

Fast kindisch zu nennen ist das zähe Festhalten an der keineswegs begründeten Meinung, daß Lorenz Goster der Erfinder der Buchdruckerkunst sei; warum hat die Stadt Haarlem Geld dafür, ihm ein Monument zu setzen, ihm dem zweifelhaften, nicht aber ihrem berühmten Mitbürger, Frans Hals, dessen acht köstliche Bilder im städtischen Museum allein schon der Stadt einen Weltruf verleihen können? Siehe man doch das Standbild des Pseudobuchdruckers in das des unfernblichen Malers um!

So etwa charakterisirt der Verfasser der genannten Schriften die auffallende Gleichgiltigkeit gegenüber der bildenden Kunst in seinem Vaterlande; manch' andere Beispiele fährt er noch an, um diese Einseitigkeit der Interessen in Holland zu kennzeichnen, die so weit geht, daß man zwischen einem Sammler von Kunstwerken und einem Briefmarkensammler keinen Unterschied zu machen weiß, die sich selbst in den Universitätsstädten in der absoluten Uninteressirtheit der Professoren für die lokalen Sammlungen von Kunstgegenständen äußert. Ich füge als schlagendes Beispiel hiesiger Begriffverwirrung noch die charakteristische Aegereude an, die mich überraschte, als vom Verfall der Kunst in Holland gesprochen wurde, „nun, und unsere großartigen Wasserbauten, Schlußen, Brücken zc., ist das etwa keine Kunst?“

Und die moderne Malerei in Holland, steht die nicht in voller Blüthe? Herr V. de Stuers sagt über die letztere: „Ich erinnere mich, wie zur Zeit der Wiener Weltausstellung alle Tageblätter rasen und tobten, weil ein Deutscher behauptet hatte, daß bei uns die Kunst nicht viel leiste. Die Unbestimmtheit der Begriffe „viel“ und „nicht viel“ erschwert es, diesen Ausspruch zur Basis einer Diskussion zu wählen. Aber fragen wir uns einmal ohne Voringenommenheit und gewissenhaft, ob denn unsere Malerei in Wirklichkeit ungetheilte Bewunderung und Zufriedenheit verdient, so wird man wohl einigen Einwand erheben müssen. Nicht, daß es mir in den Sinn käme zu bestritten, daß wir uns einiger vortrefflicher Meister zu erfreuen haben, die später einmal gewiß ebensogut wie die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts genannt werden; aber ich kann nicht zugeben, daß die moderne niederländische Malerschule sich im Ganzen mit derjenigen früherer Zeit und in irgend welcher Hinsicht mit derjenigen von Belgien, Frankreich und Deutschland messen könne. Man erinnere sich nur daran, daß gegenwärtig nur die Landschaft, die Marine und das Genre gepflegt werden; die Historienmalerei, sowohl die mythologische und religiöse als die eigentliche, ist auch nicht durch einen einzigen Meister vertreten, und ebensowenig die große Dekorationsmalerei, die früher unsere Kirchen mit prächtigen Wandmalereien schmückte. Vor allem auffallend ist

unser absoluter Mangel an Vorräthaltern, und das in einem Lande, welches auf diesem Kunstgebiete sich unvergleichlichen Ruhm erworben hatte. Wer sollte es jetzt wagen können, unsere derzeitigen Gemeinderäthe, Schützengildevorsstände so zu malen, wie es ein Klembrandt, van der Peltz, van Kasselein, Hals und so viele andere gethan haben, die Schöpfer der Regenten- und Doelenstücke? Freilich, unsere Zeitgenossen bestellen sich auch eher für sechs Gulden ein Duzend Photographien, und das um so lieber, da die clichés für Nachbestellungen aufbewahrt werden, als daß sie sich von Meisterhand malen ließen.“ — Thorbecke's berühmter Auspruch hat traurige Folgen gehabt, das blüht überall hervor. Nicht genug, daß die Kunst in Verfall gerieth oder blieb, mehr noch, jedes aufrichtige Bestreben, die Kunst zu heben, wird bekämpft, in häßlicher Weise verächtigt, dahinter entweder lächerliche Altentümlein gesucht oder bigotte Tendenzen, und — das Publikum stimmt am liebsten demjenigen bei, der die Kunstbestrebungen verhöhnt und ihre Hauptträger angreift und beschimpft.

Der Salon.

VIII.

(Schluß.)

Eine Wanderung durch die Bildhauerkabzeilung läßt uns einen Fehler wahrnehmen, den man konstataren darf, ohne daß den französischen Künstlern Unrecht geschieht, um so mehr, da geizige französische Kritiker denselben ebenfalls wahrgenommen und gerügt haben. Es ist der Mangel an Erfindung, die Dürftigkeit der Originalität, welche es viele selbst von den Besten nicht verschmähen läßt, mit ein und demselben Gegenstande mehrere Jahre hindurch vor das Publikum zu treten. So erblicken wir dasjenige, was wir anno 1873 in Gyps gesehen und 1874 in Marmor gottirt haben, heute in Bronze gegossen. Dieses geistige Armutshengniß, welches sich unsere Bildhauer selbst anstellen, läßt darauf schließen, daß diese Künstler ihren Beruf mehr als ein höheres Handwerk auffassen, wo Fertigkeit vor allen Dingen am Plage ist, und wo die geistige Thätigkeit sich auf ein Minimum beschränken darf. So kommt es auch, daß „Kompositionen“ in des Wortes höherer Bedeutung nicht vorhanden sind; die „Gloria victis“ von Mercie, durch welche wirklich ein poetisch-patriotischer Hauch weht, ist selbst bloß die Kopie einer Marmorgruppe, die wir voriges Jahr gesehen haben. Wahrscheinlich schloß der Bildhauer aus dem warmen Empfang, dessen sich sein Werk damals erfreute, daß er auch heuer dasselbe den bewundernden Blicken der Ausstellungsbesucher nicht entziehen dürfe. Das Metall verleiht unbedingt dem Werke einen energischeren Effekt. Eine Göttin, welche die Sinen für eine

Viktoria halten, während es eher die Personifikation des Vaterlandes ist, zeigt einem zu ihren Füßen dahingestreckten Helden einen Lorbeerkranz. Die Figur der Göttin ist vielleicht, weil der Künstler hier noch Korrekturen vornehmen konnte, in Bronze weit sprechender als in Marmor. Dagegen war die Gestalt des toten Jünglings in der ersten Gruppe viel effektvoller — was sich bei dem Unterschiede des Materials leicht begreift. Wenn ich nicht irre, ist die Gruppe bestimmt, später auf einem öffentlichen Plage in Paris zu figuriren; sie wird demselben zur Hinde gereichen, wenn auch die Verührung des patriotischen Herzes ihren Antheil an dem Erfolge dieser Gruppe beanspruchen darf, so ist dieser Moment doch nicht der ausschließliche Grund des wohlverdienten Trinmphes des Künstlers. Seine Statue ist von jedem übertriebenen Chauvinismus frei.

Dasselbe kann nicht von einer anderen kleinen Gypsgruppe bemerkt werden, die einem Herrn Detrez ihre Entstehung verdankt und deren Lob man gewiß nur aus Deutschenhaß singt. Diese Gruppe stellt einen Bauern vor, der mit den Armen und Beinen an einem Baume festgebunden ist. Die Legende im Katalog ist so gütig, uns zu erklären, daß es sich hier ja nicht etwa um eine bloße Studie handelt, sondern um die Darstellung einer barbarischen Kriegs- und Gräueltat. Der an dem Baum festgebundene Landmann ist von einem preußischen General zum Tod durch Ersparung verurtheilt, weil er seine Mitbürger nicht angeben wollte. In den Tagen, wo der Zeugnisszwang so üppige Wüthchen treibt, mag wohl die finnrreiche Gruppe auch auf ein deutsches Gemüth den Reiz der Aktualität ausüben. In der That war es mit dem Anknüden an die Bäume — eine allerdings ungemüthliche Strafart — nicht so arg gemeint; die renitenten Bauern wurten wohl ein oder zwei Stunden lang in solche nahe und unliebsame Verührung mit einem Eichenstamme oder einer Linde gebracht, doch dauerte die Strafe nicht bis zum Erstarren. Aber Herr Detrez wollte patriotisch sein und zeigt das dampfenische Vänerelein im verzweifelten Ringen mit den Lorestämpfen. Es windet und redt sich wie ein römischer Gladiator im Circus. Man sucht übrigens vergebens in der Physiognomie des angeblich Gemarterten nach einem Typus der französischen Bauern, sei es aus Ost-, Nord- oder Westfrankreich. Es muß irgend ein zufälliges Modell bei der Anfertigung seiner Gruppe vor Herrn Detrez geflossen haben, so daß die lokale Farbe kaum mehr geachtet wird als die historische Wahrheit.

Eine andre Erinnerung an die unheilvolle Kriegsperiode finden wir in der allegorischen Figur von Chapu: „Die Jugend“, einer Marmorstatue. Die anmuthige und mit besonderer Feinheit ausgeführte Figur ist für das Grabmal Regnault's bestimmt, des unglücklichen, so viel versprechenden Jünglings, der bei der Mezelei von

Buzenwal ruhigvoll aber nutzlos sein für die Kunst so ersprießliches Leben einbüßte. Die Symbolik der Jugend spricht in hohem Grade aus diesem Marmor. Der durch den Friedhof Wandernde wird gewiß beim Anblick dieser gleich einer gemindeten Blume daselbstehen Figur gerührt eine stille Thräne der Erinnerung dem Verlorenen widmen!

Sehen wir uns in der Menge von Arbeiten aller Genres und aller Größen nach den hervorragenden Namen der modernen Bildhauerkunst um, nicht ohne es zu bedauern, daß die Schöpfungen dieser Meister sich uns nicht von selbst aufdrängen und unseren Blick nicht mit magnetischer Unwiderstehlichkeit anziehen! Wir rufen die mächtigen Namen Etez, Carpeaux, Clésinger, Carrier-Belleuse, aber das Echo giebt nur schwache Antworten. Etez stellte zwei Büsten aus, eine aus Gyps, die andere aus Bronze, letztere der alte Dumas mit dem wohlbekannten Kranzlopf und den meisterhaft modellirten viden Lippen. Die Büste unterscheidet sich von den vielen anderen Bildnissen des berühmten Romanschreibers durch eine Lebendigkeit der Physiognomie, welche die Hand des Meisters verrieth.

Eine „Susanne im Bade“ ebenfalls von Etez zeichnet sich dagegen durchaus nicht vor den etlichen 100 Behandlungen dieses Themas durch weniger berühmte Kräfte aus.

Clésinger, der entschieden über seine Schöpfungsperiode hinaus ist, begnügte sich mit einer einzigen Büste aus weißem Marmor. Es ist eine modern frisirte lächelnde Dame, welche zwischen den zwei gekreuzten Armen eine reiche Auswahl von Ordensbändern und Dekorationen wie in einem Korbe offerirt. Die Züge der Dame sind uns nicht unbekant — oben befindet sich ihr Porträt im gelben Kleid. Es ist Madame Rattazzi, und die Dekorationen sind wahrscheinlich eine sinnreiche Allegorie der vielen Lazarus-Mauritius-Ritter, die sie als Frau des berühmten italienischen Ministers geschaffen hat. Carpeaux, dessen Bacchantengruppe an dem Eingangportal der großen Oper so viel Aufsehen erregte und zu so lebhafter Polemik Anlaß gab, liegt seit einer Reihe von Jahren krank danieder. Er schleppt sich von einem Bateort nach dem andern, vergebens Heilung suchend; trotzdem verdant man ihm zwei Büsten. Beide (ein Herr und eine junge Dame) tragen einen krankhaften Stempel. Das Porträt der Dame aus Bronze wurde offenbar nur von dem Künstler entworfen, und es fehlte ihm an Muthe, um den Guß genau zu überwachen. Dieser Vorwurf könnte auch manchen anderen treffen, der die Entschuldigung der Krankheit nicht aufzuführen dürfte. Die mechanische Arbeit hat an der Bronzestatue überhaupt einen so großen und artistisch nicht kontrollirbaren Antheil, daß es wirklich mehr darauf ankommt zu wissen, was für eine Firma den Guß besorgte, als wer das Werk selbst modellirt

hat. Vielleicht wäre es nicht indiskret, die Bildhauer an die Traditionen ihrer Altvorden zu erinnern, die zu einer Periode schaffen mußten, wo die Mechanik noch nicht so verläßlich und so vollkommen war, als heute.

Carrier-Belleuse ist ganz kraßhändig gestimmt. Zwei Engelstatuen tragen seine Signatur, einer dieser himmlischen Bewohner ist für einen öffentlichen Platz in Santiago de Chili bestellt. Es vergeht keine Ausstellung, wo nicht ein oder zwei Monumente zu sehen sind, die auf Bestellung einer der zahllosen südamerikanischen Republiken ausgeführt werden. Hätte es doch beinahe voriges Jahr einen ganz ernst diplomatischen Konflikt mit Spanien gegeben, wegen einer an das Bombardement von Callao erinnernden Statue, die weil zu groß um im Innern des Industralpalastes aufgestellt zu werden, auf dem Rond point prangte.

Auch heute erhebt sich auf diesem Platz ein für Mexiko bestimmtes Monument des Columbus mit allegorischen Gruppen von eminent kirchlichem Stempel auf dem Postament. Ihm macht eine Reiterstatue des Königs von Cambodsch vis-à-vis. Die schwarze Majestät nimmt sich in ihrem Generalstosium weit mehr tonisch als imponirend aus. Beide Werke dürften jetzt in ihren entfernten Bestimmungsorten angelangt sein und den Diktatoren des Birmanenlandes und am Stillen Ocean die französische Kunst veranschaulichen.

Es wäre eine unbankbare und ermüdende Arbeit, selbst die besseren von den Marmor- und Gypsbüsten näher besetzen zu wollen, wovon die meisten nur einen künstlerisch sehr relativen Werth haben und einzig als Familienstücke eine Bedeutung besitzen. Die Bildhauerei profitirt nämlich von der Mode grade so viel wie die Delmalerei. Wer sein Porträt von Bonnat nicht haben kann, läßt sich von einem beliebigen meist italienischen Bildhauer modelliren; wie es mit der Aehnlichkeit ausbleibt, darüber können nur die Freunde und Bekannten der Porträtirten urtheilen. Einige persönliche Beispiele, die ich in dieser Hinsicht aufzuführen im Stande wäre, würden die Sache nicht zu Gunsten der Fertigkeit der betreffenden Künstler entscheiden. In den meisten Fällen ist das Original nichts weniger als geschmeichelt, und wahrscheinlich dürfte die Büste statt am Ehrenplatz im Salon aufgestellt zu werden, ein viel bescheideneres Plätzchen auf dem Dachboden einnehmen. Einige dieser Büsten erinnern in sehr lebhafter Weise an jene ultra-mohlseligen Produkte italienischer Industrie, die einem nicht selten auf offener Straße oder im Wirthshaus angeboten werden. Und da fabelt man noch von der Strenge, von der Parteilichkeit der Jury! Ja, Parteilichkeit zu Gunsten der Aussteller!

In dieser Abtheilung für Skulptur fanden wir auch einige rein industrielle Erzeugnisse, die sehr zu Gunsten der Fortschritte zeugen, die von gewissen großen

Firnen auf diesem Boden gemacht wurden. Die seit einigen Jahren inaugurierte Verzierung des Marmors mit Gold nimmt sich besonders gut aus und bildet für vornehmere Appartements eine kostspielige, aber zweckmäßige und geschmackvolle Dekoration. Das ist Alles hauptsächlich zu befehen, das übrige jedoch bleibt Kesslame.

Noch würde sich uns ein schönes Stück Arbeit darbieten, wenn wir die Galerien, die sich um die Gemäldesäle herumslängeln, ansehen wollten, wo einige Tausend Nummern Holzschnitte und Stahlstiche, Radierungen, Lithographien, Emailarbeiten u. s. w. ausgestellt sind. Konstatiren wir vor Allem die namhafte Betheiligung des schwachen Geschlechtes an diesen verschiedenen nicht immer starken Arbeiten. Das Werk des vermögenslosen Mädchens, welches in dieser Befähigung einen Erwerbzweig findet, bietet sich unsern Blicken neben der Arbeit einer vornehmen Dame, die mit dem Bleistift oder dem Stichel aus Liebhaberei die Langeweile müßiger Stunden verschleucht oder einen liebgewonnenen Sommeraufenthalt sich fester in's Gedächtniß prägen will, wie z. B. Madame Nathaniel von Rothschild, die zwei Aquarelle eines kleinen berneseischen Dorfes widmet. Dieser Aquarelle aus garten Damen- oder Mädchenhänden giebt es eine ganze Fülle, und es würde uns nicht wundern, wenn übers Jahr manche von diesen Anfängerinnen sich in der eigentlichen Malerei mit Erfolg versuchen dürften. Landschaftliche Scenentopien von Gemälden, die in den vorigen Salons einigen Erfolg errungen haben, werden da mit Erfolg gepflegt. Die und da taucht auch besonders bei der Abtheilung für Radierungen eine kriegerische Scene auf, aber ohne in die Sache mehr Leben zu bringen. Die leider veraltete Pastellmalerei feiert in einigen gelungenen Exemplaren ihre Auferstehung; hoffentlich wird es bei diesen vereinzelt Symptomen nicht stehen bleiben, müßte auch seitens der Regierung eine Aufmunterung erfolgen, wie kürzlich auf Befürwortung Garnier's die Verwendung der Mosaik wieder aufgenommen wurde.

Will man nun den Salon von 1875 vorurtheilsfrei und ohne sich auf den Standpunkt einer Schule zu stellen, in seinen Gesamtergebnissen erblicken, so kommt man zu dem Schlusse, daß ebenso wenig Ursache vorhanden ist, in die Siegestrompete zu blasen als die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen und nichts als Verfall und wieder Verfall zu erblicken. Es ist wahr, gewisse Gebiete, die Historienmalerei, die religiösen Gemälde — die ganze Bildhauerkunst sind entschieden zurückgegangen. In der zuerst angebotenen Gattung hat sich die französische Schule das Scepter, welches die Delacroix, die Delacroix, die Bernet so lange führten, aus den Händen winden lassen, und es geknebelt kleinerer Anstrengungen, um es zurückzuerbrennen. Auf anderen Gebieten wieder, z. B. im humoristischen und epischen

Genre, ist kein Rückschritt, aber auch kein Fortschritt zu konstatiren, so daß nur in der Porträt- und Landschaftsmalerei eine fortschrittliche Tendenz vorhanden ist. Das genügt jedoch reichlich, um der französischen Kunst einen ehrenvollen Platz einzuräumen und sogar die Hoffnung auf eine baldige epochemachende Bewegung aufkommen zu lassen. Wer weiß z. B., was entstehen würde, wenn die Excentriker der realistischen Schule ihre Kräfte und ihre Energie einem originellen, immerhin aber doch an Regeln gebundenen und genießbaren Schaffen widmen wollten. Man lasse die jungen Adepten dieser Schule, die nicht bescheiden anfangen wollen, und die sofort mit Eilat die Augen der Welt auf sich gerichtet wissen möchten, sich ihrer allerersten Grillen entledigen, man lasse sie zur Erkenntniß kommen, daß es nicht genügt, dem Pudel den Schwanz zu flugeln, wie Alcibiades, um ein berühmter Mann zu werden — und ich würde nicht dagegen schwören, daß nicht eine frische Bewegung eintreten dürfte, welche jener von 1820—1825 durchaus ähnlich kommen würde. Daß dieser Entwicklung Manches im Wege steht, ist begrifflich, am meisten beweisen es die unständigen krankhaften Verhältnisse in den Künstlerkreisen selbst, wo man nicht recht weiß, woran man hält. Bald wird hier gegen die Bevormundung durch den Staat ein Klageklage angestimmt, bald wenn der Staat die Fägel lockert, weiß man sich durchaus nicht zu helfen. Es sind das die Symptome einer mühsamen Uebergangs- und Gefaltungsperiode, die sich wohl noch einige Jahre hinziehen könnte. Ein Wahn jedoch, der sowohl dem französischen Publikum wie der französischen Künstlerwelt durchaus benommen werden muß, ist die Anschauung, daß in der Kunst die Quantität den Mangel der Qualität zu decken und aufzuwiegen im Stande ist. Das ist eine Illusion, die allerdings durch den Anblick der Tausende von Gemälden bei den jährlich wiederkehrenden Ausstellungen genährt wird. Mit dieser Konstatirung der Ueberproduktion gewährt man dem patriotischen und artistischen Chauvinismus eine nichtöfene Genußgung. Soll nun diese Tendenz von Oben gefördert werden, indem man alljährlich die so und so vielen Säle des Industriepalastes stets voller stopft, einen didaktischen Katalog herausgiebt, und Alles was der Katalog angiebt, was in demselben enthalten ist, unter öffentlichem Schutze als vortrefflich präsentiert? Entweder müssen die Zulassungen zum Salon bedeutend verringert werden und nur wirklich das Außerordentliche zugelassen werden, oder die Jury muß abgeschafft werden und die Ausstellung jedem offen sein. Da die zweite Alternative notwendigerweise den Ruin der Ausstellungen nach sich ziehen müßte, so werden sich, wie es gewichtige Stimmen hier zu Lande bereits gethan, alle Freunde der französischen Kunst der ersten Eventualität anschließen.

Paul v. Mersch.

Kunstliteratur.

Führer durch die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrh. Dresden (Kurländer Palais). Im Auftrag des Komite's ausgearbeitet von Richard Steche. 1875. Zweite vermehrte und liberirte Auflage. Druck von E. Blochmann u. Sohn.

In dem Berichte der „Kunst-Chronik“ (Nr. 44) über die Dresdener Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten ward auch des Katalogs gedacht. Derselbe wurde, wie an jener Stelle bereits erwähnt, ziemlich gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung ausgegeben und dürfte sich als Orientierungsmittel den Besuchern willkommen gewesen sein. Der Verfasser, Architekt Steche, hat in einer, nach im Laufe der Ausstellung erschienenen zweiten Auflage, seine Arbeit einer nochmaligen sorgfältigen Redaktion unterzogen, welche das Interesse an dem Katalog, namentlich in Fachkreisen, wesentlich erhöhen wird. Die Benennung und Beschreibung der Gegenstände ist eine sachgemäßere und zu treffendere als in der ersten Auflage, und sehr sorgsam ist der Autschrift nachgegangen. Künstler- und Innungszeichen, wie auch die Größenverhältnisse einzelner Werke, werden mitgeteilt. Ebenso finden sich alte Inschriften und Wappen u. dergl. wiedergegeben, wodurch der Katalog nicht nur für die Kunstforscher, sondern auch für die Kulturhistoriker Werth erhält. Neben Sachkenntnis zeugt die mühsame Arbeit des Herrn Steche von einer warmen Hingabe an das Ausstellungsunternehmen, welches letztere in das Werk gesetzt zu haben, hauptsächlich mit das Verdienst einiger jüngerer, strebsamer Dresdener Architekten ist: einem Kreise, dem auch der Verfasser des Katalogs angehört. —s.

Photographische Aufnahmen aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875. Nach Auswahl des Komite's in Schnellpressen-Lichtdruck ausgeführt von Kömmler und Jonas, Kgl. Sächs. Hof-Photographen. Dresden, G. Wilsch. 1. Viegl. Nr. 1—5. 1875. Fol.

Der Anzeige des Katalogs fügen wir gleich die Empfehlung dieser vortrefflich ausgeführten phototypischen Publikation der Dresdener kunstgewerblichen Ausstellung an, deren hervorragende Gegenstände hier zu dauerndem Genuß für das Kunstgewerbe und die Kunstgeschichte vereinigt werden. Das Werk ist auf 12—15 Lieferungen zu je fünf Blatt berechnet. Der Preis jeder Lieferung beträgt 5 Mark.

Aus der vorliegenden ersten Lieferung sind besonders hervorzuheben: der prachtvolle romanische Speiseleisch aus Kloster Marienstern (Bl. 1), der Schrank aus Eichenholz, deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts (Bl. 2) und die elegante silberne und vergoldete Tafelplatte aus

der evangelischen Hofkirche zu Dresden, Nürnberger Arbeit des 16. Jahrhunderts (Bl. 5). —w.

La galerie de MM. Six. Album de 50 eaux-fortes, avec texte, d'après les principaux tableaux de cette collection par J. W. Kaiser, professeur à l'académie des beaux-arts d'Amsterdam. Nimègue et Amsterdam, Blomhort & Timmermann & G. J. van Rijsoort van Meurs. 1. livr. Fol. 1875.

Das Unternehmen des bekannten holländischen Kupferstechers, die Schätze der berühmten Sammlung der Familie Six van Hillegom in Amsterdam in Radierungen mit erläuterndem Text zu publizieren, ist als solches ein sehr verdienstliches und ergänzt in willkommener Weise die verschiedenen graphischen Prachtwerke, welche namentlich W. Unger's unermüdete Thätigkeit in Holland zu Tage gefördert hat. Wir bedauern jedoch gleich hinzusetzen zu müssen, daß die Ausführung nicht ganz den Erwartungen entspricht, die wir nach Kaiser's Leistungen in der Graphiktechnik von dem Werke gebot hatten. Die ängstliche, allzu zarte Nadelführung, welche er hier gewählt hat, genügt wohl bei den Bildern der holländischen Feinmaler, einem G. Dou, Metsu, Terburg. Der Tiefe und Kraft eines Rembrandt und Fr. Hals gegenüber sinkt sie machtlos zu Boden. Auch der Druck der Platten ist nicht befriedigend. Wenn das Werk unter solchen Umständen strengeren Anforderungen kaum genügen dürfte, ist es andererseits viel zu theuer, um in das größere Publikum eindringen zu können. Das Ganze ist auf acht Lieferungen berechnet, welche in Zwischenräumen von je sechs Monaten erscheinen sollen. Der Preis jeder Lieferung beträgt für die épreuves d'artiste 46 Fred., für die chinesischen Drucke 30, die gewöhnlichen 25 Fred.

Der Text giebt zunächst eine Genealogie der Familie Six und interessante Daten über die Entflebung der Galerie. Daran schließen sich die Erklärungen der einzelnen Bilder, denen wir ohne ihren poetischen Aufputz mehr Geschmack abgewinnen würden.

Das uns vorliegende erste Heft enthält die beiden Porträts des Bürgermeisters Six und seiner Frau von Rembrandt, das Milchmädchen von J. van der Meer, Terburg's Musikstunde, die Haushälterin von G. Dou und eine Vaucrnische von A. van Oude. Für die nächsten Hefte werden u. A. Bilder von Fr. Hals und P. de Hooghe's Wäscherin in Aussicht gestellt. P. F.

Vermischte Nachrichten.

* Die Michelangelo-Festier in Florenz gestaltete sich unter dem Zusammenfluß von Deputationen und Repräsentanten der Kunstwelt und durch die massenhafte Theilnahme des Volks zu einem internationalen Jubelfest der glänzendsten

und erhebenden Art. Die öffentlichen Feste währten vom 12.—14. September; aber auch die folgenden Tage der Woche waren in kleineren Kreisen dem Andenken des großen Weikers gewidmet: Ausflüge zu den Stätten seiner Wirksamkeit in der Umgebung, dem gemeinsamen Studium seiner in Florenz vereinigten Werke, Festmahle, Theateraufführungen u. s. w. Wir berichten über alles dieses ausführlich in den nächsten Nummern der Chronik. Der Ausstellung von Michelangelo's Werken — den Mäuren der florentinischen Akademie, sowie der Besichtigung der aus Anlaß des Heiles erschienenen Publikationen — es sind und deren bereits über 20 bekannt — werden wir spezielle Aufsätze in der Zeitschrift widmen.

Aus dem Leben Ernst von Bandel's theilt der „Hannover-Kourier“ folgende Züge mit: Im Auftrage König Ludwig's verweilte der junge Bildhauer zur Berufsaufnennung seiner Studien in Rom. Er war dort u. A. damit beschäftigt, auch eine Büste Franz v. Sickingen's für die Wallthala zu meißeln, und Thormaldsen, damals ebenfalls in Rom, sollte über die Büste sein Urtheil abgeben. Wäre nun derselbe damit einverstanden gewesen, so sollte dieselbe gekauft sein — so lautete die Bedingung des Bayerntönigs. Bandel macht die Büste fertig und präsentiert sie Thormaldsen. Dieser äußert seine volle Zufriedenheit, behauert aber, daß im Marmor an Ovale der Büste ein brauner Fleck sei. Bandel entschuldigt sich, daß er dieses natürlich nicht habe wissen können, aber Thormaldsen kommt so oft und so wenig schonend auf diesen Fleck zurück, daß Bandel endlich die Geduld verliert. Er nimmt seinen Hammer und haut mit plötzlichem Schlage dem Sickingen die Nase ab, daß sie mit demontirt. Thormaldsen ist entsetzt: „So gehen Sie mit hundert Tausend um?“ ruft er aus. Bandel aber versichert, er werde in wenig Wochen einen neuen Sickingen gefertigt haben. Dieser neue Sickingen steht zu München in der Wallthala. Der alte Sickingen, dem die Nase fehlte, stand unbeachtet in des Künstlers Atelier. Monate vergehen, da kommt der Professor Wagner aus München, der in König Ludwig's Auftrage Griechenland bereist hatte, nach Rom; — die deutschen Künstler sitzen zusammen, auch ein junger, nicht zum Hoch gehöriger Hannoveraner, Namens Obeling. Professor Wagner lobt die alten Griechen auf's Außerordentlichste und rühmt ihre Kunstfertigkeit in der Skulptur mit dem Zusätze, daß namentlich in freihändigen Arbeiten mit dem Meißel kein Lebender sie mehr erreichen könne. Bandel, der dabei steht, murmelt einige Worte des Widerpruchs, die der ältere Wagner mit einem wegerwendenden „Gefühlsadel“ beantwortet. Jetzt springt Bandel auf und versichert, er wolle in acht Tagen freihändig eine Büste Obeling's aus Marmor bauen. — Professor Wagner lacht zwar, aber Bandel hielt Wort. Mit Benutzung des namenlosen Sickingenportraits stellte er in acht Tagen eine höchst ähnliche und wohlglücklichere Büste Obeling's her. Professor Wagner lachte nicht mehr. Dieser Obeling nun (später Kriegsbaumeister) empfahl unsern Bandel, als Wilhelm IV., Erbauer des Göttinger Universitätsgebäudes, das Giebelfeld dieses Gebäudes mit Reliefs zieren lassen wollte. Bandel kam und fertigte die Reliefs nach eigenen Ideen an, welche mit denen der Professoren nicht immer übereinstimmen. Bandel drang aber mit seinen Ansichten durch, und später wurde ihm auch die Ausführung der Figur Wilhelm's IV. anvertraut, welche vor dem Göttinger Universitätsgebäude steht. Der Ruf nach Hannover war 1834 erfolgt; bis 1838 hat Bandel in dieser Stadt an den Restaurationsarbeiten des königlichen Schlosses gearbeitet und war für seinen Plan des Arminidenmals thätig. Er war hier dem Schwaupläze der Arnimstraße näher als je zuvor in seinem Leben, und es bedurfte nur eines äußeren Anstoßes, um ihn seine Lieblingsidee mit ganzer Energie wieder aufnehmen zu lassen. Diesen Anstoß bot ein Zufall. In dem Jahre, als Dahlmann zum Professor der Göttinger Universität gewählt wurde (1836), war Bandel dort thätig an den ihm übertragenen Arbeiten; er wurde eingeladen zu dem Feste des neuen Professors, und der Zufall wollte, daß er einen Platz erhielt neben einem aus dem Vippeschen gehörigen Professor. Im Laufe des Abends kam das Gespräch auf den Teutoburger Wald; die lebhaftesten Schilderungen, welche jener Professor von der Schönheit seines Vaterlandes machte, regten Bandel mächtig an und bewogen ihn, in der nächsten Zeit aufzubrechen und den Wald zu Fuß zu durchstreifen. Er ging

die ganze Gegend durch; den leichten Kanken auf dem Rücken, durchmaß er dieses fließende Erbe freu und quer am Wanderstabe. Ohne allerlei Abenteuer ging es dabei natürlich nicht ab. Einmal wurde er, ganz nahe bei Detmold, von einem Wächter der öffentlichen Sicherheit angehalten. „Wo ist Ihr Paß?“ fragte dieser. „Paß?“ entgegnete Bandel, „ich habe keinen Paß.“ „Das ist sehr schlimm!“ domterte der Mann des Gescheh's. „Ja, das ist sehr schlimm!“ lautete Bandel's ruhige Antwort. Nach derselben fixirte ihn der Beamte (kann noch eine halbe Minute, sagt dann kurz: „Guten Morgen!“ — und geht davon, ohne ein Wort hinzuzufügen. So kam unter Aufmerksamem nach Detmold; der Teutoburg (auch Grotenburg genannt) war das Ziel seines Strebens. An einem schönen Sommermorgen des Jahres 1837 hielt Bandel am Fuße des Berges; sein Weg dichtet sich ihm bar, die Höhe zu erklimmen. Er ruft ein in der Nähe spielendes Kind, einen Knaben, herbei und fragt: „Kannst Du mich auf den höchsten Punkt dieses Berges führen?“ „O ja“, lautet des kleinen Antwort, und Mann und Kind steigen den Berg hinan. Nach mühseligem Steigen halten sie still; der höchste Punkt des Teutoburgs ist erreicht. Wäthen unter dickem Gestrüpp in dem welchen Fort Bandel sich prüfend um und sagt dann nach einem Weildeln zu seinem kleinen Führer: „Du, — da soll ein Denkmal errichtet werden!“ — Das Kind schaut ihn verwundert an, — aber der Mann hat sein Wort gehalten.

R. B. Germanisches Museum. Da der Wiederaufbau des abgetragenen alten Aufstiegsarkos auf dem Terrain des Germanischen Museums als Anbau an die ehemalige Kartthaus, in seinen wesentlichen Theilen — bis auf einzelne Dekorationen — nun vollendet ist, und die Fenster des Klosterhofes auch mit ihren Glasgemälden versehen sind, wurden die Parterre Räume am 21. August d. J. dem Publikum mit einer kleinen Feierlichkeit eröffnet, dazu die Beamten des Museums, Vertreter der Behörden der Stadt, des Kärntnerberges, der verschiedenen Anstalten und viele Gönner und Freunde des Museums sich eingefunden hatten. Nachdem, unter Führung des Direktors A. Gfemenie, die verschiedenen Räume, welche von schönen architektonischen Verhältnissen, dazu mit sitzlichen Wandmalereien besetzt, und mit gemalten Fenstern geschmückt, einen harmonischen Eindruck machen und die in derselben aufgestellte städtische Kunstsammlung besichtigt war, vereinigte sich die Gesellschaft, von welcher wohl jeder sein Scherzlein zur Vollendung des großen Werkes beigetragen hatte, zu einem „gemüthlichen Fröh-schoppen“ im Kreuzgang.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. September.
Recherches sur un groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite, von L. Heuzey. (Mit Abbild.) — Gavarni, von G. Duplessis. (Schluss. Mit Abbild.) — Les sceaux des archives nationales, von G. Demay. (Fortst. Mit Abbild.) — Les graveurs contemporains: J. Jacquemart, von L. Goussé. (Mit Abbild.) — Murillo et ses élèves, von P. Lefort. — Les eaux-fortes de van Dyck et de Paul Potter, von P. Chéron. Mit Abbild.) — Exposition retrospective de Nancy, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Questions van de Kerkhove. — Le salon de Bruxelles, von A. Sirot. (Fortst.)

The Art. No. 175. 176.
Art books, von Ph. Bury. — „S-pi desous de gens de lettres“, von Ph. Bury.

L'Art. No. 37. 38.
Les desous de V. Hago, von Ph. Bury. (Mit Abbild.) — Het nederlandse Museum, von O. Vo-maer. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Barye, von E. Véron. — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Paul Renouard, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Exposition de Philosophie. — 2 Kunstblätter.

Kunst und Gewerbe. No. 38. 39.
Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. Forts. u. Ansluss.)

Kataloge.

E. H. Schroeder in Berlin. (W. Wilhelmstr. 91). Porträt-Katalog. Verzeichniß einer reichhaltigen Sammlung seltener und schöner Porträts berühmter Personen. Viertes Heft: ca 4000 Nummern.

Korrespondenz der Redaktion.

Kuriosum — Dresden. Ihre anonyme Einsendung kann in der „Kunst-Chronik“ nicht zum Abdruck gelangen. Wir haben bei der Wichtigkeit der Angelegenheit uns über letztere sorgfältig zu informieren gesucht und ihre Befürchtungen resp. Besuldigungen als nicht gegründet, oder erstere doch als sehr übertrieben befunden. Was die Inventarien betrifft,

so versichern uns Leute, die mit den Archiven der f. Sammlungen durch langjährige Studien vertraut sind, daß dieselben, insbesondere unter der gegenwärtigen Generaldirektion, im besten Zustande sind und daß über Zugänge und Abgänge besondere Journale geführt werden. Veränderungen im Bestande der Galerie werden noch durch eine besondere Kommission, die sogenannte Galerie-Kommission, kontrollirt.



So eben erschien und ist durch alle Buchhandlungen, auch von den Unterzeichneten gegen Einsendung von 60 Pfennigen in Briefmarken unter Streifband franco zu beziehen:

Leipziger Volks-Kalender 1876.

Herausgegeben

vom

Leipziger Zweigverein der Gesellschaft

für

Verbreitung von Volksbildung.

Mit Illustrationen. 9 Bogen 4°. Preis 50 Pfennige.

Inhalt:

Zum neuen Jahre, von Alb. Träger. — Kalendarium mit Monatsbildern von Paul Thumann. — Sinnprüche. — Die Staaten des deutschen Reiches und ihre Herrscher. — Die außerdeutschen Staaten Europa's. — Nur keinen Preußen! Ein Bild aus Süddeutschland, von Th. Kessler, mit Illustr. von Wald. Friedrich. — Verlassen! Von Alb. Träger, mit Illustr. — Die Bluthochzeit, von G. Kaffan (Prof. G. Droyen). — Liebesquell, von Leander (Berf. der Träume-rien an französ. Kaminen). — Ehrlichkeit in Handel und Wandel, von J. Genfel. — Die Neujahrsopfer des letzten Krieges 1870–71. — Das Hermannsdenkmal, mit Illustr. — Gedichte von Leander. — Vor der Jagd, von Herm. Delschläger, mit Illustr. — Ueber einige Krankheiten unserer Obstbäume, von Chr. Lürßen, mit Abbild. — Es war einmal ein Königsohn, von Leander. — Die h. Elisabeth von Thüringen, mit Illustr. — Etwas von Brauch und Glauben in sächsischen Länden, von L. von François. — Ein neues Wagenheilmittel, von Dr. Wiel. — Etwas über die Volschnitte unseres Kalenders.

Dieser Kalender ist ein erster Versuch des Leipziger Volksbildungsvereins, auf dem Gebiete der populären Literatur seine Bestrebungen zu dokumentiren und guten Lesefloß in geschmackvoller Ausstattung zu bieten.

Alle Freunde und Förderer der Volksbildung sind gebeten, sich der Verbreitung des Kalenders nach Kräften anzunehmen.

Die Vortragsaktion des Leipziger Zweigvereins der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung.

E. A. Seemann.

A. Mainoni.

Soeben wird ausgegeben:

Portrait-Katalog.

Verzeichniß einer reichhaltigen Sammlung seltener und schöner Portraits berühmter Personen, welche von E. H. Schroeder's Kunsthandl. Berlin W. Wilhelmstrasse No. 91, zum Verkauf gebracht worden. 4. Heft. 100 S. gr. 8., ca. 4000 Nummern. Preis 50 Pf., welche bei Bestellungen abgerechnet werden.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 80 Pf.

Die Galerie

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chin. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Beiträge

sind an Dr. G. v. Cäsow
(Wien, Uebernahmungs-
K.) od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.

1. October



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gesaltene Zeitspalt
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einstw. im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Verlagsstellen).

Inhalt: Das Michelangelo-Fest in Florenz. — Zur Geburtsfeier Michelangelo's. — Retzeleg: G. Metz; G. Ertich; Vill. — Rom. — Aufgrabungen auf der Piazza della Signoria in Florenz. — Personalnachrichten. — München; Belgische Kunstausstellung; Österreichische Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände zu Braunschweig. — A. v. Werner. — Kunstseiten des Buch- und Kunsthandels. — Antiquarstatistik. — Inzerate.

Mit dem 15. October beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren XI. Jahrgang. Um Verzögerungen in der Zufendung zu vermeiden, werden die geehrten Leser gebeten, ihre Abonnements rechtzeitig zu erneuern.

Leipzig, Ende September 1875.

Die Verlagshandlung.

Das Michelangelo-Fest in Florenz.

I.

Florenz, 18. Sept. 1875.

Es war ein unvergleichliches Fest, — reich an herzerfreuenden und erhebenden Eintrüben, — dessen Zeugen und Mitbetheilende wir in diesen Tagen hier gewesen sind. Aus allen Theilen der Welt waren Künstler und Kunstfreunde, Repräsentanten von Akademien und Genossenschaften aus Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, England, Schweden, Dänemark und selbst Amerika zusammengeströmt, um dem großen Florentiner, dem gewaltigsten und umfassendsten Genius der italienischen, ja der modernen Kunst überhaupt bei der Feier seines vierhundertjährigen Geburtsfestes ihre Huldigungen darzubringen. Das florentinische Volk, der Sindacato an der Spitze des Festcomité's, hatten Alles aufgeboten, um die Feier würdig zu gestalten; und über die bunt geschmückte jubelnde Menge, welche die eigentlichen Festgenossen umbraute, ergoß der Himmel seinen sonnigsten Glanz. Nur auf einem solchen Boden, der unter dem Schimmer blühender Schönheit so ernste Erinnerungen birgt, nur in einer Stadt, deren Reize gegen alle Vergänglichkeiten und Außerlichkeiten gefeit sind, kann ein Fest wie dieses begangen werden. Unwiderstehlich wird hier der Blick der Tausende, die da, sei

es aus wirklichem Drang, sei es auch nur zur bloßen Augenweide, sich zusammengefunden haben, auf das Erhabenste und Feinste, auf ein Urbild oder Menschlichkeit hingelenkt; es ist undenkbar, daß die Vegetierung des festlich erregten Augenblicks wie Dunst verfliegen, daß sie nicht vielmehr auch in das Gemüth des allerfernst Gestellten ein Samenkorn des Geistes tragen sollte. Und darin liegt ja doch die Bedeutung solcher Feste für die Welt, daß sie das Walten des Genius, das der Strom des alltäglichen Lebens überläßt, selbst zu der Menge einmal in mächtigen Akkorden reden lassen!

Daß die Michelangelo-Fest für Italien sich zu einem wirklichen Volksfeste gestalten werde, erkannten wir bereits, als uns in den Bahnhöfen Oberitaliens die Kiesenplakate entgegenleuchteten, auf denen der Sindacato von Florenz, Comm. Ubaldo Peruzzi, das Festprogramm zu allgemeiner Kunde brachte. Der Verfasser dieses Berichtes war in der Lage, schon auf seiner Herreise allerorten zu beobachten, ein wie tiefgehendes und allgemeines Interesse die Bevölkerung von der höchsten bis zur niedrigsten Schicht an der Festfeier nahm. Von Station zu Station mehreten sich diese Anzeichen; alle Bänke waren überfüllt, und wenn nicht das Komité, unterstützt von den hier ansässigen Vertretern der fremden Nationen, bei Zeiten für gute Unterkunft gesorgt hätte,

Leipzig, Ende September 1875

würde uns der Aufenthalt schwerlich so angenehm geworden sein, wie er es in jeder Hinsicht gewesen ist. Einige durch den massenhaften Anbruch und die Hast der Tage leicht zu entschuldigende Verspätungen und Irrthümer im Arrangement abgerechnet, hat das Comité seine schwierige Aufgabe aufs glücklichste gelöst, und namentlich gebührt dem Eindakus, Comm. Peruzzi, für die wahrhaft unermüdete Thätigkeit und Liebenswürdigkeit, mit der er seines Amtes in diesen heißen Stunden waltete, unser Dank und unsere Bewunderung.

Nachdem am Tage vor dem Feste die Vorbereitungen beendet waren — die Arbeiten dauerten an manchen Stellen bis in die tiefe Nacht — versammelten sich die Repräsentanten der in- und ausländischen Akademien, Vereine, Gemeinden u. s. w. am Abend des 11. in den stattlichen Räumen der Circoli filologico o scientifico im Palazzo Ferroni. Hier fand die erste Begrüßung der Gäste durch den Eindakus und seine liebenswürdige Gemahlin statt, und aus dem dichten Gedränge der Anwesenden, von denen wohl nur ein kleiner Theil dem Vortrage des Herrn Riccardo Taruffi über Michelangelo als Dichter zu folgen vermochte, gewann man eine Vorstellung von den großartigen Dimensionen des Festes.

Aber wer beschreibt erst das Wogen und Treiben in den Straßen der Stadt, als nun der Morgen des 12., des ersten Festtages, angebrochen war! Aus allen Dörfern, von allen Villen und Kastellen des Arnothals, aus den Städten der weiteren Umgebung waren Bauern und Bürger in ihren mannigfaltigen Trachten, mit Musikbänden, Fahnen und Blumen herbeigeströmt und drängten sich durch die engen Gassen, auf den Plätzen, deren Fontainen in den Strahlen der Morgen Sonne erglänzten, die Standorte suchend, von denen sie der Festlichkeit zuschauen wollten, und sich in malerischen Gruppen in den Hauptthoren oder an anderen ruhigen Plätzen zusammenschaarend. Die Straßen, durch die sich der Festzug bewegen sollte, legten ihren Schmuck an, und die Luft begann zu erdröhnen vom Klange der Gloden und der heranziehenden Musikbänden, dem Geschrei der unzähligen Anrufer, welche ihre Reihn für das Anpreisen der Festschriften, der Zeitungsblätter, der Medaillen auf Michelangelo, am Abend vorher besser als je in Stand gesetzt zu haben schienen. Auf Taschentüchern, auf Streichholzboxen, auf allen nur erdenklichen Toilette-Artikeln war das ernste, gefürdte Antlitz des ehrwürdigen Buonarroti gemalt und gepreßt, gedruckt und photographirt zu sehen, und sein Name ist vielleicht an diesem einen Morgen häufiger genannt worden, als in den vorausgegangenen 400 Jahren von allen Künstlern und Kunsthistorikern zusammengekommen.

Um die Mittagstunde wurde das Fest durch ein Konzert im großen Saale des Palazzo vecchio eröffnet,

in welchem u. A. einige ältere Kompositionen Michelangelo'scher Madrigale zur Aufführung kamen. Inzwischen versammelten sich im Hof und in den kleineren Sälen des Palastes, sowie in den unteren Hallen der Uffizien, die Theilnehmer am Festzuge, und wenige Minuten nach 3 Uhr setzte sich die Masse vor dem großen Hauptthor des Palazzo vecchio in Bewegung. An der Spitze marschirte eine Abtheilung Infanterie mit der Regimentsmusik, dann folgten die Zünfte, Vereine und künstlerischen Genossenschaften von Florenz mit ihren Musikbänden, Fahnen und Standarten, die Handels- und Gewerkekammer, die Vertreter der in- und ausländischen Presse, die Mitglieder der Universität, der Akademie der Crusca und anderer gelehrten Gesellschaften; darauf erschien die Stauabarte der Stadt, mit der rothen Kisse im weißen Felde, und hinter ihr der Eindakus und die Municipalität von Florenz; zur Rechten des Eindakus schritt der Vertreter des Königs von Italien, General Dezza, zu seiner Linken der junge Ettore Buonarroti, der letzte Sproß aus der Familie Michelangelo's. Dann folgten die Repräsentanten der italienischen Städte, der fremden Regierungen, Akademien, Vereine und zahlreiche einzelne Fremde von Distinction, welche sich dem Zuge angeschlossen hatten. Ohne auf Vollständigkeit Anspruch erheben zu können — offizielle Listen der Festgenossen existiren leider bis heute nicht — glauben wir doch die der Kunstwelt angehörigen fremden Theilnehmer am Zuge, soweit wir sie bemerkt haben, hier aufzählen zu sollen. Aus Deutschland und Oesterreich waren folgende die Herren: Bayerdorfer, Keinh. Vegas, Engerth, Flecker, W. Gaul, Th. Große, Gruner, Hähnel, Helbig, Jansen, Kräper, Leins, v. Lübow, J. P. Richter, Schmidgruber, S. Sempet, Streit, Treuenfels, R. Wischer, Wagner, Windmüller. Aus Dänemark und Schweden die Herren: Lange, Melbahl, Peterfen, Graf Rosen. Aus England: Burton, Death Wilson, Holmes, Leighton. Aus Belgien: Alvin, Fraillon, Slingeneizer. Aus Frankreich: Ballu, Varbet de Jouy, Charles Blanc, Bonnat, Garnier, Guillaume, Venevden, Weissonier. Die massenhafte Theilnehmung der italienischen Künstler- und Gelehrtenwelt verbietet uns, die einzelnen Namen zu nennen. Der Zug bewegte sich an der Fontana del Nettuno vorüber durch die Straße de' Gondi, die Piazza S. Firenze und die Straße des Michelangelo Buonarroti der Via Ghibellina zu, wo sich das Haus der Buonarroti befindet. Jedes Gebäude an diesen Straßen, vom Palast bis zum kleinsten Häuschen, war mit Teppichen und Tritoloren reich geschmückt, und bis zu den Dächern mit Tausenden jubelnder Zuschauer gefüllt, die alle Fenster, Thüren und Balkone besetzt hielten, darunter die Elite der schönen Welt von Florenz in bunter festlicher Tracht mit den Farben der Wimpel und Fahnen weitehend. Als die Mitte des Zuges

vor dem Hause Buonarroti angelangt war, wurde Halt geboten, und die Repräsentanten der Kunst scharrten sich um den Grafen Alcardo Alcardi, der von der Haustreppe aus eine Gedächtnisrede auf Michelangelo hielt. Ueber der Thür prangte die eben enthüllte Porträtbüste des Meisters von Papi. Nachdem Graf Alcardi gesprochen, setzte sich der Zug nach S. Croce in Bewegung, um hier vor dem Grabmale Michelangelo's dessen Andenken zu feiern.

Es war ein ergreifender, jedem Anwesenden unvergesslicher Augenblick, als wir die breiten Stufen der im hellen Sonnenlichte strahlenden Kirche hinan und dann durch das große Mittelthor in den geweihten Raum einzogen, das Pantheon Italiens, aus dessen Inneren uns die Fresken der Chortrapellen und der magische Glanz der Glasfenster entgegenleuchteten. Von dem Konseruator der Kirche empfangen, wurden die fremden und einheimischen Repräsentanten vor die mit Lorbeerkränzen geschmückte Tomba geleitet, an welcher die Adresse der Stuttgarter Künstlergesellschaft (mit lateinischer Inschrift) angebracht war. Vor dem Grabmal stand, auf hoher Basis, die mächtige Säule, um deren Schaft der vom Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. im Namen zahlreicher deutscher Akademien, Vereine und einzelner Künstler und Kunstfreunde gestiftete, etwa 4 Meter lange prachtvolle silberne Eichenkranz gewunden war.*) Nachdem der Konseruator der Kirche, Graf Felli Fabroni, die Versammlung begrüßt hatte, übergaben die gewählten Vertreter des Hochstifts, Prof. Floerle aus Weimar und Prof. v. Lütow aus Wien, der Erstere mit einer italienischen Ansprache, der Letztere unter Verlesung einer Adresse in deutscher Sprache, das aus unserem Vaterlande gesendete Weibgeschenk. Der Sindakus, in dessen Hände dasselbe gelegt wurde, dante in bewegten Worten, welche dem Gedanken Ausdruck gaben, daß in der von Deutschland gestifteten Gabe ein Symbol geistiger Gemeinschaft und inniger Sympathie beider Völker geboten sei, das er als Vertreter der Stadt Florenz hoch in Ehren halten und bewahren werde.

Damit war die Feier in S. Croce beendet und der Zug bewegte sich nun durch die Via de' Benci,

über den Ponte alle Grazie zum anderen Ufer des Arno die neuen Anlagen des Viale dei Colli binan zu dem weiten Piazzale Michelangelo, so genannt nach der Bronzeloopie des David, welche hier errichtet ist, als Andenken an die fortifikatorischen Arbeiten, welche der Meister zur Vertheidigung seiner Vaterstadt auf dem nahen Höhenzuge von S. Miniato errichtet hatte. Es war ein großartiger Anblick, den Zug durch die auf 50,000 Köpfe berechnete wegende Menge die Bildzäunlinien der neuen Anlagen sich hinausbewegen und mit den Hunderten wehender Fahnen und Standarten um den schlank in die Lüfte ragenden David sich scharen zu sehen. Hier barrierte der Prinz von Carignano mit seiner Umgebung der Ankommenden; die Vertreter der französischen und dänischen Akademie, die Repräsentanten Schwedens und Belgiens, der italienische Minister der öffentlichen Arbeiten, und die Herren Prof. Paganucci und Sante Conti di Portogruaro hielten Ansprachen an die Versammlung; damit war die öffentliche Feier des ersten Tages beendet, und die Menge ergoß sich durch die reizenden Spaziergänge des Viale, welche eben von den letzten Strahlen der Sonne vergoldet wurden, als wir bestäubt und müde der Stadt zuwanderten.

Hier sollten wir aber noch nicht so bald zur Ruhe kommen; es harrte unsrer ein Empfang beim Präfecten in den Räumen des Palazzo Riccardi, die — so sagte man — in ihrer vollen Pracht seit nahezu 100 Jahren nicht geöffnet waren. Die Fagade mit ihrem gewaltigen Rustica-Untergeschoß und dem weit vortretenden Hauptgesims war durch Reihen von Flammen hell beleuchtet, und über die blumenumsaumten Treppen stieg man empor zu den mit herrlichen Gobelins ausgeführten Sälen, in denen die erste Gesellschaft von Florenz zur Begrüßung der Festtheilnehmer versammelt war. Luca Giordano's Plafond in der glänzend beleuchteten Gallerie und die kleine, matt erhellte Kapelle, die Benozzo's wunderbar erhaltene Fresken zieren, bildeten die Hauptanziehungspunkte für uns kunstgeschichtlich gestimmte Gemüther, und während die schöne Welt in den Sälen draußen dem Klange von Flötens, „Kelter Rufe“ lauschte, fanden wir Zeit, auch dem schönen Gefühl und Marmorfußboden in jenem Santuarium der Kunst ein paar stille Augenblicke der Betrachtung zu widmen.

Es war spät nach Mitternacht, als endlich auch der Lärm in den Straßen verrauchte, und Florenz sich zu dem zweiten Michelangelo-Tage sammeln konnte.

L.

*) Das Weibgeschenk der Stifter dieses Ehrengeschenktes, welches in Florenz auf's freudigste und wärmste aufgenommen wurde, werden wir in einer der nächsten Nummern d. Bl. nachtragen, da erst in allerletzter Zeit mehrere nachträgliche Anmeldungen dazu eingelaufen sind, und vielleicht andere noch ausstehen.

Zur Geburtsfeier Michelangelo's.

Ei uns geährt, äouisch' Fests,
 Vierhundertjähriger Tag, der uns
 Der Größten Einen gebar
 Im Menschengeschlecht!

Heut' lagst du, Titan, noch
 Ein wimmernd Knäblein wie and're
 In der herrlichen Mutter Wiege,
 Doch schon stand dein Schicksal
 Groß in den Sternen —
 So erzählen die Deuter.

Und kaum ein Jüngling, hobst du
 Aus der still genährten
 Schale deiner Brust
 jene edle Perle,
 Die Mutter der Schmerzen,
 Den geliebten Todten im Schoß,
 Thränenlosen Auges,
 Doch des Menschenleides Tiefe
 Im Antlitz.
 Und bald zum Kampf der Geister
 Rief dich auf deine Vaterstadt.
 Da, im ersten kühnen Anlauf
 Entrangst du dem Fürsten der Mater
 Siegreich die lang getragene Palme,
 Und ehrfürchtig nannte
 Florenz deinen Namen:
 Michel Angelo Buonarroti.

Jetzt war nach Rom auch
 Zum zweiten Julius, dem Gewaltigen,
 Dein Ruhm gedrungen,
 Und er ergaßte,
 Daß du der irdischen Reste Brust
 Ihm hällest in ewigen Marmor.
 Du aber schiffst jenen Reiter,
 Des Gesekes flammenden Helben,
 Der heute, deiner Dände
 Niesenhaß Denkmal,
 Thront in der römischen Kirche.

Da, wachend an Kunst,
 Befahl der Drangvolle
 Auch des vierten Sirtus Capelle,
 Der häuslichen Andacht Stätte,
 Deinem schmüdenden Griffel.
 Und sah durchstellen
 Deines Genius' Schwingen
 Zurück zum ersten Tag
 Des Daseins' Erin'ring,
 Da Jehova, voran den heerschaaeren,
 Einherbrauht' mit allmächtigem Wort,
 Zu scheiden die Nacht vom Tage,
 Den Wassern zu dämmen die Erde
 Und auf sie zu gründen
 Des Menschen blühenden Stammbaum.

Deutend der Gottheit Räthsel,
 Spürtest du Aegung
 Allenigen Werdens,
 Wie dein Adam,
 Verärgert vom Finger Gott Vaters,
 Leben verspürte
 Und Dem des Geistes.
 Du sahst erschließen sich
 Des Jüdischen Stammes,
 Eva, das Reich,
 Die, ach! gelüßt bald
 Von der Schlange giftigem Anhauch,

Streute die Ausfaat
 Des uralten, nimmer ebenden
 Jammers der Menschheit,
 Und jene erste
 Furchtbar gerechte Strafe
 Trat dir vor Augen,
 Die Sündfluth.
 Aber die Gnaden auch
 Und die Hoffnung des alten Bundes
 Saumt der Verheißung des neuen
 Sahst du und schufst sie im Bilde
 Jener erhabenen Dede.

Doch dort an der Capelle Wand
 Reich' dräuendes Kampfbild?
 Reich' finstere Schreden über dem Altar,
 Der sonst Friede und Licht zu spenden
 Aufragt!
 Sind es Giganten, die
 Promethäischen Lebermuths
 Des Olympiers Rippen trotzend
 Himmeln stürmen?
 Hebt Briareus seine Arme
 Frevetad im Aufrubr
 Gegen des Donnerers Lbmacht,
 Der, hoch oben,
 Zürnenden Winkes
 Seine Götter antreibt
 Die Fesseln zu schleudern
 Zurück in den Abgrund?
 Ist nicht ich's, doch
 Näher im Hinblick
 Wechsell die Deutung.

Siehe, der Christenheit letzter,
 Schredlicher Tag ist's, den
 Dein Scherauge uns malte.
 Jurchbarer, du prüftest
 Dein eigen Geschlecht
 In die Kieren,
 Und du fandest es leicht,
 Zu leicht.
 Da gürte dein Gott sich
 Mit dem Schwert erhabenen Jornes,
 Und hinab in die Hölle tiefe
 Erwachter Gewissen
 Schwederte sein strafender Arm
 Die Götterfen —
 Also hehet vor uns
 Der Menschenele
 Gerichtstag.

Und doch wie verkündend schon
 Hältest du ein
 Mit Blättern deiner Kunst
 Urnen des Todes!
 Deß sich Zeugniß ihr,
 Medicische Gräber,
 Die ihr vielverschlung'ne Flade des
 Lebens
 Und des Tages
 hell' und dunkle Führung
 Verlöbnd ansonst!
 Dort im Pantheon der Ruhe,
 In der Heimat.

Aber zurück wieder
 Lenkst du den Blick uns,
 Und jetzt zum gewaltigen

Wahrzeichen Roma's,
 Dem Aller Herzen entgegenjauchten,
 Die von heute und eh
 Suchten das Bild ihrer Sehnsucht,
 Die ewige Stadt,
 Wann, fern noch, der Graße ersten
 Thnen wintte die Kuppel Sanct Peter's.

Aber sie nicht' geschaut
 Am abendlichen Himmel,
 Von gold'nem Schimmer umflossen
 Hoch zum Kether,
 Dem reinen, ragend,
 Der nicht gekniet unter ihr,
 Wann von der stolzen Wölbung
 Des Tages strahlendes Auge
 Warm sich niedergeriekt
 Und von der Drael hoch her
 Schwebende Klänge
 Sich ihm vermählte, —
 Lebend in der Seele Tiefen,
 Dem das nicht befeuert war,
 Der hat Rom's Größe
 Rimmer geschaut
 Und deines Geistes Gewalt,
 Die erschütternde,
 Rimmer geahnt.

Du siehst Gestall
 Des Menschenherzens tiefsten Regungen
 Abend zur Gottheit empor
 Hebt sich die sehende Brust,
 Schwellend im Vertrauen,
 Bis sich des Glaubens
 Sider gefeierter Dom
 Wölbet zum Jenseits.

Einsam aber wandeltest du
 Deines Bestirnes Bahn,
 Freude und Leid des Daseins
 Dämonisch im Bußen verchristlichend.
 Einmal nur entriest dich
 Schmeigender Schermmuth
 Jener herrlichen Freundin
 Bunsidole Liebe,
 Zur Gluth dich entlassend,
 Wie sie große Herzen
 Auch im Alter erwidert.
 Doch nur zu bald
 Entschwand deinem Auge
 Ihr tröstliches Bild.
 Ernst und erster
 Lagerte auf der edel gefurchten Stirn' dir
 Des Erlebten Schwere,
 Und nur ein Schimmer
 Deiner ersten und letzten Liebe
 Erleuchtete noch deiner Tage Heimgang:
 Ein Schimmer der göttlichen Kunst.

Trauer erfüllet die irdische Brust
 An des Genius' Grabe,
 Ob er gleich ewig lebt;
 Aber heute lehrt freudig Feier
 Einig uns ein am Tage,
 Der uns der Größten Einen gebar
 Im Menschengeschlecht:
 Michel Angelo Buonarroti!

C. Gienmann.

Metrologe.

△ **Heinrich Metz** †. Der Kupferstecher Heinrich Metz beehrte am 28. Juli eine Gesellschaft näherer Freunde, darunter den bekannten Botaniker Professor Kaezeli aus München, und ein paar Damen auf einem Ausfluge auf den hinteren Kaiser nächst Kufftein im Unterinnthale. Der Gipfel desselben wurde gegen Mittag des zweiten Tages erreicht, und man trat den Abstieg in Kauterthal auf einem näheren und besseren Wege an. Die Gesellschaft hatte eben eine etwas schmerzliche Stelle überstritten und wieder besseren Boden gewonnen, als Metz plötzlich taumelnd abwärts stürzte, sich überschlug und etwa 150 Fuß in die Tiefe rollte. Als man nach wenigen Minuten auf Umwegen zur Stelle kam, war Metz eine Leiche. Derselbe scheint den Sturz in die Tiefe erst in Folge eines Verfallschlages gemacht zu haben. — Metz war am 7. Mai 1806 zu St. Gallen in der Schweiz geboren und nach dem Tode seines Vaters, eines sehr armen Webers, von seinem O. bis zum 15. Jahre im Waisenhause deselbst erzogen worden. Da er den Zeichenunterricht in der Anstalt mit Erfolg besuchte, auch sonst viel Freude am Zeichnen trieb, kam er 1821 auf vier Jahre zum Kupferstecher Jakob Kips in Zürich in die Lehre. Die Unterstützung einiger Gönner machte es ihm zu Ende des Jahres 1825 möglich, nach München auf die Akademie zu gehen, wo er ein Jahr lang den Antienthal besuchte. Mit Hilfe kleiner Arbeiten diente er seinen Aufenthalt in München noch etwas aus, verließ aber schon das Jahr 1825 wieder ganz in der Schweiz. Als 1829 Amstler die Professur der Stechkunst an der Münchener Akademie erhielt, lehrte Metz nach München zurück und ward Amstler's Schüler. Neben kleineren Arbeiten entfiel in jener Zeit der schöne Stich nach der Madonna aus der Anbetung der Könige in der Allerheiligen Kirche in München von Heinrich Deß (1833). Unmittelbar danach folgte das Bildnis seines Lehrers nach einer Zeichnung von W. Kaulbach, und 1834 begann Metz den Stich der bekannten Platte: des Herrenhaus, von demselben Meister. Das nächste Jahr vollendete er den Stich von Gantoni und schließlich nach Kaulbach, und 1836 ließ er die von Professor Schaeffer besungene, aber schon seit einigen Jahren liegen gebliebene Platte: die Nacht, nach Cornelius, fertig. Das aber war gewissermaßen nur das Vorpiel zu einer weit höheren Aufgabe, die der Künstler mit vollendeter Meisterhaft löste: zum Stich nach dem Karton des jüngsten Gerichts von Cornelius in der Münchener Ludwigskirche, den er 1840, im selben Jahre vollendete, in welchem die Kirche geweiht wurde. In den vier nächsten Jahren beschäftigte sich Metz mit den beiden Platten: die Geburt und die Kreuzigung Christi nach den Gemälden von Cornelius in derselben Kirche, fand aber doch noch Zeit einige kleinere Stiche nach Kaulbach auszuführen, so dessen Friedrich Barbarossa. Ebenso ließ er in den Jahren 1845—1852 neben dem großen Farbensuche nach Kaulbach's Zerstückung von Jerusalem noch die fünf Blätter: Aus dem Leben einer Herr, von Genelli, und begann nach der Vollendung jenes Stiches fogleich das große Blatt: Die Zerstückung Jerusalems nach dem Wandgemälde von Cornelius in der Hauptthor, das ihm im 1853—1855 vormorgend in Anspruch nahm. Im folgenden Jahre entfiel: Der reuige Sünder oder die Freude der Engel, nach einer Zeichnung von Gust. König, von dem er auch zwei seiner Handzeichnungen zu den Psalmen ließ. An diese und andere Blätter reichten sich später noch sehr weitere nach Genelli's tief sinnigen Kompositionen: Aus dem Leben eines Künstlers, dann der schöne Farbensuch nach Bohard's: Schultheiß Wengi von Solothurn wüßte sich vor die Kanonen der Auftrücker. — Metz ist die schöne Aufgabe zu Theil geworden, nach Werken der ersten Meister seiner Zeit stechen zu dürfen, und so war auch sein letztes großes Werk der treffliche Kontourstich nach den Originalentwürfen von Cornelius zu den kunstgeschichtlichen Fresken in der Münchener Pinakothek, die Alphon's Dürr im vorigen Winter herausgab. Auch zu Ernst Förster's Denkmälern italienischer Malerei ließ er noch manche schöne Platte mit jener heiligen Pietät für die Kunst, die ihm in so hohem Grade eigen war. Die Richtung der älteren Münchener Schule ließ Jahrzehnte lang daselbst nur den kartonmäßig steifen und Metz eignete sich darin, sowie im Stechen, einfache Kontouren einer ungewöhnlichen Meisterhaft an. Ja im letzteren wurde er vielleicht nur

von Hermann Schüb erreicht. Als aber später die Münchener Kunst nach dem Vorgange der französischen und belgischen mehr Gemüth als vornehm auf die koloristische Wirkung legen lernte, da wendete sich Metz mit gleich häufigem Erlolge dem Farbensuche zu und seine in dieser Weise ausgeführten Stiche nehmen unter den Werken der neueren Stechkunst eine von Niemandem bestrittene ehrenvolle Stellung ein. Dem Vereingniss ward ein schmerzloses Ende noch in der vollen geistigen Kraft zu Theil, wie er es stets gewünscht hatte.

△ **H. Spieß** †. Am 8. August starb in München der Historienmaler Heinrich Spieß. Er war daselbst als der Sohn des geachteten Kupferstechers August Spieß am 10. Mai 1832 geboren und besuchte in den Jahren 1849—1856 unter des trefflichen Philipp Bolt's Leitung die Münchener Kunstakademie, wobei er noch während in Kaulbach's Atelier Beschäftigung fand. Als im Jahre 1855 Schmidt die Ausföhrung seiner berühmten Wartburgfresken in Anrath nahm, zog er auch Heinrich Spieß und seinen Bruder August als Gehilfen bei. Tiefes Werk war eben zu Ende gediehen, als ihm und seinem Bruder, die sich auf der Wartburg als tüchtige Kräfte erprobt hatten, ein neuer noch ehrenvollerer Auftrag ward. Ludwig Richter in Dresden hatte für die Villa Theodora des damaligen Erprinzen Georg von Sachsen-Meinungen in Liebenstein eine Reihe von Zölen entworfen, und auf die Brüder fiel die Wahl, da es galt diese amüßigen Schöpfungen des lebenswüthigen Meisters in Fresco auszuführen. Auch München hat monumentale Werke der Kunst zu früh Entziffenen aufzuweisen: seine beiden Wandbilder im Nationalmuseum aus dem Leben Heinrich's des Jüngen zählen zu den besten deselbst, und unter den Arbeiten des Maximilianens malte er mit seinem Bruder eine Reihe allegorischer Darstellungen von Wissenschaften. Auch im Aquarell besaß Spieß eine seltenswerthe Gewandtheit, wie zwei größere Blätter aus Mich. Wagner's Tristan und Isolde in des Königs Ludwig II. Privatammlung bekunden und der Tag von Sedan begeisterte ihn zu einer groß und edel gedachten Germania, welche das Haus des praktischen Arztes Dr. Ehlert an der Färberstraße in München schmückte, als die siegreichen Truppen aus Frankreich heimkehrten. Leider waren seine letzten Lebensjahre von schwerem Siechtume heimgefaßt, das ihn mehr und mehr zu Unthätigkeit verurtheilte.

Pils †. Am 3. September starb im Alter von 62 Jahren in Donarnez (Ainviere) der Historienmaler J. A. Pils, Professor an der Kunstschule in Paris und Mitglied des Instituts. Unter seinen Werken, von denen viele sehr populär wurden, sind zu nennen: Christus in der Barke Simon's predigend, Tod der heiligen Magdalena, der Uebergang über die Bergina, Bacchanten und Saturn, Konig de Noie singt die Marienllie, Tod einer darmzierigen Schwelzer, Gebet im Spital &c. Den meisten Ruf hat Pils sich durch seine Soldatenbilder aus dem Krimkrieg, z. B. An Aufzucht vor Sebastopol, die Aufschwüfung der französischen Armeen, die Schlacht an der Alma und mehrere kleine Epischen aus jenem Feldzuge erworben. Auch Kirchenbilder hat er mit Erfolg gemalt und in neuester Zeit einige Handbilder im großen Treppenhause des neuen Opernhause in Paris. (Berz. Meyer, Gesch. der französi. Malerei S. 647 u. f.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Nom. Die preussische Regierung läßt sowohl hier als in Florenz, Venedig und anderen Städten Vorbereitungen zur Ausführung eines bedeutungsvollen und großartigen Unternehmens treffen. Sie, oder genauer gesagt die oberste Verwaltung des Berliner Museums, beabsichtigt alle wichtigen Denkmale der Skulptur in Italien, selbst die größten nicht ausgeschliffen, in Gips abformen zu lassen und mit diesen Handbildungen ihre Sammlungen zu vervollständigen. Welche Bestimmung — man nennt die Summe von 40,000 Thälern für jedes Jahr — sind zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt und das ganze Unternehmen soll in großartiger Weise ausgeführt werden. Die italienische Regierung ist der preussischen dabei in förderndster Bereitwilligkeit durch

einen Generalpermeffo in Bezug auf alle öffentlichen oder in ihrem Besiz befindlichen Denkmale entgegengekommen, während die Erlangung solcher Erlaubnis für Kunstwerke im Besize von Privatn, von Kirchen oder gar des Papstans wohl noch manches diplomatische einleitende Schreibe bedarf. Da die Berliner Sammlungen am meisten in Beziehung auf das Etruske-Gente zu wünschen übrig lassen, wird man zunächst sein Augenmerk auf dieses richten: auf die Arbeiten Donatello's, Sansovino's, Luca's della Robbia, Giovanni's da Bologna u. s. w. Schon sind beispielsweise die schwierigen Aufgaben besprochen: das Meisterwerk Andrea Sansovino's aus dem Jahre 1506, das schöne Denkmal des Kardinals Girolamo Rossi in Santa Maria del Popolo hier, dann das vortreffliche von Tullio Lombardo verfertigte Grabmal des Dogen Andrea Venbranin in San Giovanni e Paolo in Venedig, Verrocchio's berühmtes Standbild des Colosse dort, Donatello's Gattamelata in Padua, die großen Arbeiten Michel Angelo's in Florenz und vieles andere aufzuzählen. Man kann sich eines jo großen und für die heimische Kunstentwicklung förderbaren Unternehmens nur erfreuen, um so mehr, als für die verständliche Ausführung alle Bürgschaften durch die Persönlichkeiten gegeben scheinen, in deren Hände die Ausführung zunächst gelegt ist. Als Bericht für die Künstlerische sowohl als die technische Seite der Sache, für die Verhandlungen mit dem oft schwierig zu behandelnden italienischen Kunsthandwerkern u. s. w., sind mit glücklicher Wahl zwei bewährte und rühmlich bekannte deutsche Künstler hinzugezogen worden, die abwechselnd in Rom lebenden Brüder Karl und Robert Cauer aus Kreuznach. Die Brüder Cauer haben aus ihrem großen Atelier in Deutschland bekanntlich die zahlreichen und trefflichsten Verfertigungen ihrer Arbeiten herbeigeholen lassen, wie sie nur nach gründlichen Studien und praktischen Erfahrungen in allem dem, was die technische Seite des Kunstschaffens bildet, herzustellen find.

(K. A. J.)

Kunsthistorisches.

Auf der Piazza della Signoria in Florenz wurden neuerdings wegen Anlage eines Abzugskanals Ausgrabungen gemacht, bei denen man alte Mauern und Gemölde entdeckt hat, welche die Angaben der Historiker bestätigen, daß an der Stelle wo Florenz in der römischen Kaiserzeit große Gebäude gestanden haben. Es ist eine Basilika, das sich dort ein römischer befestigter Wachtthurm erhob, auf dessen Trümmern später wahrscheinlich die Häuser degli Uberti gebaut wurden. Von diesen Thürme aus ging offenbar die Via Sacra, welche mit Statuen und Gräbern geschmückt war. Dies versichern nicht nur die Geschichtschreiber von Florenz, sondern man fand auch seiner Zeit bei der Fundamentlegung des Palazzo Gondi an der Südseite Fragmente von Straßenpflaster der Via Sacra, sowie Bruchstücke von Grabsteinen und Statuen, und zwar in der Tiefe von 5 Metern, dem Niveau des römischen „Florentia“. Ferner erhielt Ragazzi, daß G. B. Cei, als er 1529 sein Haus im Borgo de' Greci erbaute, unter der Erde eine römische Warmstätte fand; eine andere wurde 1567 an derselben Stelle von seinem Sohne gefunden. Beide Statuen wurden in den Palazzo Gondi geschafft, wo noch heute eine derselben dem prächtigen Hofe zum Schmucke dient. Eine andere Statue nebst vielen Inschriften wurde ferner gefunden, als man die Fundamente des Ciceronius S. Firenze grub. Auch die Familie Verucchi fand, als sie an ihrem Palaste arbeiten ließ, den Grabstein eines Salbenhändlers, das Bruchstück einer Statue, sowie andere Antiquitäten. Aus Allem geht hervor, daß die Trümmer von Gebäuden, die man gegenwärtig ausgräbt, jenem Wachtthurm und der Via Sacra angehören. (Nat. Jg.)

Personalnachrichten.

Herr Viktor de Stuers wurde zum Kunstreferenten im holländischen Ministerium ernannt. Stuers ist einer der rührigsten Vorkämpfer der im Kunstleben Hollands neuerdings herorgegetretenen Reformbewegung, wie die Leser aus den Aufsätzen über die dortigen Kunstzustände, welche die Chronik soeben veröffentlicht, des Näheren erfahren. Seine Berührung darf demnach als ein entscheidendes Symptom der Besserung begrüßt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Wänden. Die von der Münchener Kunstgenossenschaft veranstaltete Vorkunstausstellung auf dem Königsplatze ist bereits seit Ende Mai eröffnet und recht zahlreich besucht, obwohl zahlreiche Kunstwerke von hier zur großen Ausstellung im 200. Dörfsten, die dorthin geschickt wurden, und mehrere 500 mögen sich im Ausstellungsgebäude wieder befinden. Die zahlreiche Beteiligung an der Ausstellung, die, seit der Fremdenverehr größere Wahrheitsliebe angenommen, auch stärkeren Befuches sich erfreut, erklärt sich einfach genug durch die Thatfache, daß sich der Abfaz von Kunstwerken seit dem großen Krach von 1873 auf einer weitaus niedrigeren Stufe befindet, als man von beteiligter Seite sucht, obwohl die Verhältnisse anderwärts ebenso wenig erfreulich sind. Derselben Wahrheitsliebe lassen uns auch in der Vorkunstausstellung gar vielem längst Bekannten begegnen, was die Aufgabe des Berichterstatters allerdings wesentlich erleichtert, der schon früher Gelegenheits gehabt, sich darüber auszusprechen. Dahin gehören im Geschichtslande Pecht's Brins Heinrich am Sterbette seines Vaters Heinrich IV. von England und Thierbach's Christus in der Wüste. Bis sonst wieder gehört, kann füglich unerwähnt bleiben. Besser ist das Genre vertreten. An erster Stelle möchte ich „Die Jüdinnen bei Bethoven“ von G. Raff zu nennen, der den Meister am klavier spielend, von seinen vertrauten Freunden Steiner, Schindler, Rabbi Eschbacher und Dr. von Swieten umgeben zeigt, die tief ergriffen seinem Spiele lauschen. Im Allgemeinen zeigt sich nur selten ein neuer Gedanke, und leider ist nach dem bekannten Dichtersprüche das Neue nicht immer auch gut. Da sehen wir Zeitungsleser, verlassene Wäbden, Dorfmitwirtschauseinern, stöhnende Buben, Kartenpieler u. s. w. Auch an unartigen Kindern ist kein Mangel. Das eine will sich nicht malen lassen und das andere zeigt entschiedene Anlage zu einem „Suppenlöffel“ im Stil des unferlichen Strummelpeter. Aber das ist nicht die Mehrtheil der Medaille: ein paar Dutzend andere Maler stellten sich dafür die Aufgabe, den Saal: Kinder find der Eltern Freunde, zu illustriren. Dem allen Gedanken ward indes selten ein neues Kleid gegeben. Den bekannten „Großvater“ und die nicht minder bekannte „Großmutter“ sehen wir auf unterschiedlichen Stufen denkwürdig mit dem gehörigen Goldrahmen. Aus Kindern weiblichen Geschlechts und männlich, je nachdem es der Himmel will. Warum es nun so viele unserer Künstler auf „Schlafende Jungfrauen“ abgesehen haben, ist mir bis jetzt noch nicht ganz klar geworden. Im Uebrigen konstatire ich als Charakteristikum, daß nach Ausweis der einschlägigen Bilder die Jungfrauen mit Vorliebe in Wald und Feld schlafen. Die Liebespaare und „einschichtigen“ Verliebten zählen nach Dutzenden. Das sie Liebesbriefe schreiben und sich dabei um Gedanken und Worte abquälen ist ein wenig pittoreskes Mißgeschick, hat aber doch auch Künstler zu begeistern vermocht. Wenn andere die Liebe bald in's einsame Forsthaus, bald auf den stillen Berg, oder aber in den Salon oder selbst in die Schenke verlegen, so haben sie darin ganz recht, denn die Liebe ist ja überall dabeim. Zum wie viel hübscheren Male eine das Miniatur-Portrait ihres Geliebten melanchoilisch beschaude junge Dame gemacht worden, weiß ich nicht, nachtheilich weiß es Herrm. Bayer, der denselben Stoff behandelt, auch nicht. Wenn aber Hans Brenner eine junge Dame mit ihrem Kinde neben einem schminnsüchtigen Mann, ihrem normalen Geliebten zeigt, so können wir jene nur dazu beglückwünschen, daß sie einen Anderen geheiratet hat. Das es unter Liebesleuten nicht immer ohne „Verdruf“ abgeht, lehrt uns Mich. Marc in seinem köstlichen Bildchen. An des Lebens Schattenfseite erinnern auch Klosterfrauen von A. Kattowicz und L. Hofmann von Zeib, die Arme erweisen und sterbende Soldaten mit einem letzten Trunk erfreuen, noch mehr aber A. Extra mit seiner Schredenszene auf einem von Piraten gefährdeten Schiffe. Für die, welche sich eine deutsche Kunstausstellung nicht ohne einen italienischen Hirtensnaben und oberbayerische Buben und Hildermädchen denken können, mag die Bemerkung erlaubt sein, daß auch dieser neue Stoff in unserer Vorkunstausstellung seine Vertreter findet. Den natürlichen Uebergang zur Landschaftsmalerei bildet J. Hennings' prächtige Sommerabend im hoch-

geordneten figurenreichen Gruppen um die funkelnde Fontäne. Fernst. Fries schied mehrere italienische Landschaften, die bei anerkennenswerther Einfachheit der Anordnung doch in coloristischer und technischer Beziehung nicht von Manier frei sind. Karl Ebert's großartige Konzeption, seine Zeichnung, prächtiges Kolorit und virtuoser Vortrag tritt uns wiederholt entgegen. Von Mich. Zimmermann, dem viel zu früh heimgegangenen, ertrug uns ein „hoher Gödt!“, ein Bild voll von hoher poetischer Schönheit. Langlo brachte eine außerordentlich fein empfundene „Marte bei Haimhaufen“ und Feintlein, der Vater der Wägenner Landschaften, zeigte in seiner „Absehung des Waldenberges“, daß seine Kraft noch ungeschwächt ist. Willrober behandelt in seiner „Landschaft aus Märenten“ den Baumthälchen mit gewohnter Reife, und bemährt sich zugleich in großartiger Auffassung und Komposition. Jul. Lange und Will. Wer, dock Hader und Luipold Kaufner lieben es vorzüglich, Partien aus dem Hodegebirge darzustellen, und Etademann, Windmaier und J. Sahn versehen uns gern in den Winter. Gute Marinen brachten vor Allen Zulaender (Wendnacht bei Amsterdam) und Joh. Niesfen (Sommerabend an der norwegischen Küste), und von den ziemlich zahlreichen Architekturbildern übertrug Konr. Hoff's „Dogenpalast in Venedig“ alle anderen, während das Thiergare durch tüchtige Leistungen Chr. Kall's, Kednagel's, Lubw. Holz's u. A. würdig vertreten ist. Das Gleiche gilt von der Plastik. Hier sind es Chr. Roth, Ungerer, Hirt, Versch und Göttele, die besonders Tüchtiges ausgeführt: Roth's eine originell gedachte „Wacht am Rhein“, Ungerer sein liebliches „Mädchen mit der Taube“, Hirt sein „Kriegensoldat“, Versch seine „Baubende Rumphe“ u. s. w.

* Die belgische Kunstausstellung, welche gegenwärtig in Brüssel eröffnet ist, enthält 1850 Werke, nämlich 1399 Gemälde, 206 Skulpturwerke, 230 Zeichnungen, Aquarelle, Pastellgemälde, Miniaturen, Emaillen, Glasmalereien, Kupferstiche, Lithographien u. s. w., und 25 architectonische Pläne. Die Aussteller sind 827 Maler, 111 Bildhauer, 83 Zeichner, Kupferstecher u. s. w., und 17 Architekten; darunter 20 Frauen. Der Nationalität nach gehören von den Malern 146 Franzosen an, 117 Deutschen, 51 Holland, 16 Italiener, 10 Engländer, 8 Oesterreicher, 5 der Schweiz, 2 Spanier, 2 Schweden, 1 Australier, 1 Amerika und 453 Belgier; von den Bildhauern 93 Belgier, 19 Franzosen, 8 Italiener, 3 Engländer, 1 Deutscher.

Ueber die historische Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände zu Frankfurt wird uns von dort geschrieben: „Die im engeren Kreise Frankfurter Kunstfreunde seit Jahren ersehnte Gründung einer Gewerbeschule nebst Kunstschule ist durch das frische Eingreifen der vortrefflichen Gesellschaft der Vermittlung näher gerückt. Auf ihre Veranlassung ist unächst im ehemaligen Bundespalais eine Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten veranstaltet, „aus der alten Zeit“, die ja immer das Vorbild der neuen bleiben muß. Zunächst und vor allen Dingen von diesem Gesichtspunkte aus begrüßen wir die Ausstellung als einen Prediger in der Wüste, der auch die Gewerbe, wie einst Cornelius die deutsche Malerei, zu einer „weiten Renaissance“ ermedt. Der Zauber der billigen Massenproduktion beginnt zu weichen, seitdem die Industrie an Ueberproduktion dahinsiehet. Man begriff wieder, daß die Geister des Dampfes billiger arbeiten mögen, daß sie aber nie ein Menschenzergewogen können und darum im Wettkampfe mit Menschengeist und Menschenhand nicht unterliegen müssen, wenn es jenes Ziel gilt. Und soll das kunstgewerbliche etwa nicht seine höchste und schönste Aufgabe in der Uebermittlung der Kunst auf die täglichen Gebrauchsgegenstände suchen? „Billig, aber massenhaft“ sollte aus allen Gewerbesreueignissen wie ein Zauber verbannt sein, sobald sie im Bereich des Menschen, sei es Hütte, sei es Palaß, eine veredelnde Aufgabe zu lösen berufen sind. Das Schöne klingt an das Schöne an, und ein von der Kunst geweihter Rath wird mehr Aussicht haben schoneere Entel zu finden, als die leistungsfähige Tausendarbeit der Maschine. Vom Standpunkte des Nationalökonomien aus bleibt der Nutzen einer „billigen“ Fabrikware mehr als fraglich nach Jahresfrist. Daß in derhebung der kleinen Handwerker gegenüber der Fabrik aber auch die sozialistischen Fragen die naturgemäße

Lösung finden werden, daß mit der Herrschaft der Maschine auch die Vierbanströme eng aneinander haken Arbeiter, die oft nach Tausenden zählen, zerfallen werden in Nichts, ist eine Hoffnung, die hoffentlich nicht zu Schanden wird. Daß auch in den höchsten Kreisen das Bedürfnis einer Renaissance der Gewerbe gefühlt wird, daß jedes ernste Streben nach derselben freudige Aufmunterung findet, beweisen die Lehrgaben, wie denn Fürst Karl Anton von Hohenzollern durch die Annahme der Ehrenpräsidenschaft auf's neue seine warme Liebe zur Kunst bekündigt hat. Ihm verbannt es vor allen Dingen die Ausstellung, daß sie sofort über den lokalen Charakter hinausgehoben wurde. Die Ausstellung ist auf ein größeres kunstsinntiges Publikum berechnet. Das Pariserische hat daher oft auf Kosten des Antiquarischen bei der Auffstellung Berücksichtigung gefunden. Diefem Uebelstande hat der Katalog, abweichend von dem gewöhnlichen Guide, dadurch abzuheben gesucht, daß er durch Eintheilung in Gruppen das Getrennte wieder übersichtlich zusammenfaßt. Von der hiesigen Druderei August Osterreich geschmackvoll ausgestattet, umfaßt er bis jetzt 2183 Nummern. Doch wird ein bedeutender Nachtrag nöthig werden. Auf den Katalog verweisen wir Kunstfreunde und Sammler zur Orientierung, der Besuch der Ausstellung selbst wird zeigen, daß sie einen Reichtum an Kunstwerken und Maritäten umfaßt, die bis jetzt in Deutschland noch nicht so übersichtlich zusammengestellt waren.“

— U. —

Vermischte Nachrichten.

A. v. Werner, der neue Direktor der Berliner Kunstakademie, vertheilt in den letzten Wochen auf der Villa seines Freundes Bittor Schefel bei Kadolitzzell am Bodensee zu einem alle Verehrer des Dichters wie des Künstlers gleich interessirenden Zwecke. Werner hat trotz seiner Ueberzeugung mit großen künstlerischen Arbeiten wie mit den schwerer fallenden, welche ihm sein Amt und das unternommene Merkmal des ihm anvertrauten Instituts auferlegen, dem Wunsche seines Freundes, des berühmten Poeten, nachzugeben, dessen allezeit, allen Deutschen werthe „Geschichte aus dem 10. Jahrhundert“, den Eftbar, mit Zeichnungen seiner Hand zu illustriren. Schefel's Befähigung ist mitten unter jenen allen jenen Kontaktaten und in jener Lieblichkeit gelegen, welche die Szenen für die im Eftbar geschilderten Vorgänge geben, dem Kloster St. Gallen und dem Hohenwiel, dem einfligen Herrschersitz der strengen und berückenden Frau Herogin Hedwig von Schwaben. A. v. Werner benutzte den Sommeraufenthalte daselbst, um an jenen Stellen die landschaftlichen Zustände zu machen, welche seinen Illustrationen zu dieser Dichtung daselbe Gepräge der überzeugenden Wahrheit verleihen sollen, das unter so vielen anderen lebenswürdigen Eigenschaften auch seine Bilder zum Trompeter von Eddingen auszeichnet. (Köln. Ztg.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

- Cuyppers, P. J. H., Der Dom zu Mainz, seine Gründung, Erweiterung und Herstellung. Fol. Mainz, Kirchheim.
- Essenwein, A., Atlas der Architektur. Quer Fol. Leipzig, Brockhaus.
- Gottl, A., Vita di Michelangelo Buonarroti. Narata con l'aiuto di nuovi documenti. 2 vol. gr. 8. Leipzig, Brockhaus.
- Le Gallerie e i musei di Firenze. Discorso storico, 16. Turin, Herm. Loecher.
- Garlitt, W., Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion in Athen. 8. Wien, C. Gerold's Sohn.
- Jaenicke, Friedr., Handbuch der Aquarellmalerei. 8. Stuttgart, Neff.
- Liebold, B., Die mittelalterliche Holzarchitektur im ehemaligen Niedersachsen. Gr. qu. Fol. Halle, Knapp.
- Lloyd, W., The age of Pericles: a history of the arts and politics of Greece, from the persian to the peloponnes. war. 2 vols. 8. London, Sampson Low & Co.

Neudrücker, Johann, Nachrichten von Künstlern u. Werkleuten Nürnbergs aus dem Jahre 1547, herausgeg. von Lochner. (Quellschriften etc. X.) gr. 8. Wien, Braumüller.

Sallet, A. v., Die Medaillen Albrecht Dürer's, gr. 8. Berlin, Weidmann.

Semper, H., Donatello, seine Zeit u. Schule. (Quellschriften etc. IX.) gr. 8. Wien, Braumüller.

Verschede, Ch., Les anciennes maisons de Bruges, gr. 4. Leipzig, Brockhaus.

BAUERN UND ENTWÜRFE, hrg. v. Dresdener Architekten-Verein. (In ca. 12—15 Lfgn.) 1—5. Lfg. (à 6 Bl. in Lichtdr.) Fol. Dresden, Gilbers.

KUNST UND KÜNSTLER DES MITTELALTERS UND DER KRUIZT, herausg. von R. Dohme. 2. Lfg. (G. Terborch; G. Metsu; K. Netscher. Von C. Lomcke.) 4. Leipzig, E. A. Seemann.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Becker, C., Kaiser Karl V. bei Fugger. Gestochen von Fr. Zimmermann. Leipzig, H. Vogel.

Tizian, der Zinsgroschen. Gestochen von Gust. Eilers. Berlin, Schroeder.

Photographien und photographische Werke.

MONUMENTE DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE AUS DEM SÄCHSISCHEN REZGEBIRGE. 1—5 Bl. in Lichtdr.

v. Römmler & J., unter artist. Leitung v. C. Andraeo.) 1—4. Lfg. (à 10 Bl.) gr. Fol. Dresden, Gilbers.

ORNAMENTE FÜR ARCHITECTUR UND KUNST-INDUSTRIE, nach d. Gyps-Abgüssen d. k. k. oest. Museums f. K. u. J. ausgewählt v. A. Ilg, aufgen. v. J. Löwy. (In 50 Bl. in Lichtdr.) 1. Lfg. (5 Bl.) Fol. Wien, Löwy.

PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN AUS DER DRESDENER AUSBETELUNG ALTER KUNSTGEWERBL. ARBEITEN 1875. Nach Auswahl d. Comites in Schnellpressen-Lichtdr. ausgef. v. Römmler & Jonas. (In ca. 15 Lfgn.) 1. Lfg. (5 Bl.) Kelch, Taufkanne, Schrank, Fenstergitter etc.) Fol. Dresden, Gilbers.

SAMMLUNG MITTELALTERLICHER KUNSTSCHÄTZER HILDESHEIM'S nach d. Originalen phot. v. F. H. Budeker. 2. Serie. (12 phot. Bl.) 8. Hildesheim, Lax.

STUDIEN FÜR BILDHAUER UND MALER. N. d. Natur phot. Männl. Acte u. Drapierstudien. Bl. 1—127. 8. Wien, Dr. Heid.

Dasselbe. Weibliche Acte u. Kinder. Bl. 1—70. 8. Ebd.

AKADEMISCHE STUDIEN FÜR MALER UND BILDHAUER. Nach d. Leben phot. 30 Bl. weibl. Acte. 8. Wien, Löwy.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln. Versteigerung am 25. October und den folgenden Tagen. Katalog der Sammlungen von Musterwerken der Industrie und Kunst der Minutoli'schen Kunstsammlung. 6273 Nummern.

Inserate.

Bei **Karl Röttger**, kaiserl. Hofbuchhändler in St. Petersburg, erschien und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Guédéonow, S. von, Director der kaiserl. Eremitage, **Ueber eine dem Raphael zugeschriebene Marmorgruppe**: „Ein todter Knabe getragen von einem Delphin.“ 8°. Preis ohne Photographie 25 Kop., mit Photographie 80 Kop.

Die direct nach dem Original aufgenommene Photographie kann auch apart bezogen werden und zwar in Folio-Format à 1 Rbl. 50 Kop., in Cabinet-Format à 50 Kop. Wir machen alle Kunstfreunde auf die Photographie dieses so lange vermissten und jetzt in der K. Eremitage wieder aufgefundenen Raphael'schen Werkes aufmerksam, über dessen Geschichte Herr von Guédéonow's Broschüre genaue Auskunft giebt.

Guédéonow, S. von, **Der Knabe auf dem Delphin, von Raphael.** 8°. 25 Kop.

(Enthält neue weitere Beweise für die Echtheit des Werkes.)

Siehe ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

51.—54. Lieferung. (Neue Folge 7.—10. Lieferung.)

XXIV. Abth. **Hannover**, herausg. von W. Bubeck. 2 Hefte.

XXIII. „ **Baden**, herausg. von L. Gmelin. 3. u. 4. Heft (Schluss).

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—50 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Wegiert unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Kunst- und Gewerbe-Museum MINUTOLI.

Die berühmte Sammlung des Herrn *Geb. Reg.-Rath a. D., Dr. Al. v. Minutoli* in Lignitz, enthaltend *Musterwerke der Industrie und Kunst* aus allen Epochen, wird nebst dem *Kunstnachlasse* des Herrn *General H. v. Minutoli* am 25. October u. folg. Tage durch den Unterzeichneten in Köln versteigert. — Im Anschluss hieran: *Verkauf der Kunstsammlung der Freiin Annette v. Droste-Hülshoff* in Münster etc. —

Illustrirte Kataloge sind zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Verkäuflich!

Das bedeutende Bild *Schradler's*: „*Der Col. Leonardo da Vinci's*“ mit 10 überlebensgroßen Figuren (Größe 3 R. 10 Ctm. hoch und 4 R. breit) ist zu verkaufen. Als das hervorragende Bild dieses Malers und seiner impotanten Größe und Behandlung wegen eignet sich dasselbe besonders für föniel. od. färbliche Sammlungen. Anfragen sind zu richten an **W. D. Vahne**, Leipzig, in dessen Befehl sich auch mehrere Bilder von Schradler, Piloty, Jacob Becker, Biermann etc. befinden, welche ebenfalls veräußert sind.

herausg. von Dr. G. v. Vilhova
(Wien, Herberichsplatz
25) etc. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königstr. 3),
zu richten.

8. October



à 25 Pf. für die drei
Mal gespaltene Zeitspalt
werden von jeder Buch-
und Kunsthändler an-
genommen.

1875.

Weißblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dieses Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Das Michelangelo-Fest in Florenz. II. — Aus dem Wiener Künstlerleben. — Kunstgenossenschaft in Wien. — Jahresbericht der Kunstvereine in Preussischen Staaten. — Fürer's Nacricht. — Straßburger Künstler. — Nationalgalerie in Berlin. — Briefkasten. — Inserate.

Das Michelangelo-Fest in Florenz.

II.

Florenz, 21. Sept. 1875.

Am 13. um 10 Uhr Vormittags fand im Beisein des Prinzen von Carignan in den Räumen der Akademie der schönen Künste die feierliche Eröffnung der Ausstellung der Werke Michelangelo's statt. Die Nische, in welcher das von der Piazza della Signoria hierher transportirte Original des David nun aufgestellt ist, wurde an diesem Tage dem Publikum geöffnet. Seltensames Zusammentreffen! Grade auch am 13. September des Jahres 1501 legte Michelangelo die erste Hand an dieses wunderbare Werk, wie wir aus einer Bemerkung erfahren, die er an den Rand des über die Anfertigung desselben aufgesetzten Kontraktes geschrieben hat.*) Nach jahrelanger Arbeit ist der Koloss jetzt der Welt zurückgegeben und gegen die Unbillen der Witterung, die seinen Untergang herbeizuführen drohten, hoffentlich für immer geschützt. Allerdings ist das Gewölbe der neuen Tribuna noch nicht fertig und statt dessen ein provisorisches Pinnendach über den Raum gespannt. Die Arbeiten an dem Gebäude sollen jedoch gleich nach dem Feste wieder aufgenommen und fertig gemacht werden. Die Ausstellung wird zu diesem Zwecke in einigen Tagen bereits geschlossen. Aber es ist Aussicht vorhanden, daß sie nach der Vollendung der Tribuna mit Vereicherungen wieder eröffnet werden wird. — Das Ganze macht einen schönen, würdigen Eindruck: außer

*) G. Milanese, Le lettere di M. A. Buonarroti. Firenze 1875, pag. 622: Incepit dictus Michelangelus laborare et sculperre dictum gigantem die 13 settembre 1501 etc.

Gypsabgüssen der meisten plastischen Werke (es sind deren über 20 vorhanden), enthält die Anstellung zahlreiche kleine Modelle (darunter die kostbaren, in Häpffel's Besitz befindlichen Stücke), hunderte von Photographien und Stichen etc. Im zweiten Saale nimmt die Säule mit dem silbernen Kranz aus Deutschland den Ehrenplatz ein; außerdem befinden sich dort die zum Theil mit sehr schönen Initialen und Malereien ausgestatteten Adressen der Akademien von Wien und Berlin, die Adressen der Wiener, Drehdener, Düsseldorfser Künstlergenossenschaft u. A. Ueber die Ausstellung behalten wir uns einen eingehenden Bericht vor. Der Andrang zu derselben war die ganze Woche hindurch ein so kolossaler, daß man die Veranstaltung treffen mußte, das große Publikum erst von der Mittagstunde an einzulassen und die Räume Vormittags nur für die fremden und einheimischen Repräsentanten zu öffnen.

Einen Glanzpunkt in der Reihe der Festlichkeiten bildete das Diner, welches der Prinz von Carignan am Nachmittage des 13. im Palazzo Pitti gab. Der klassische Boden dieser kunstgeweihten Räume, der königliche Pomp, der bei dem Ganzen herrschte, die vollendete Kunst in der Ausstattung der Tafel, welche mit Blumen förmlich überschüttet war, endlich die persönliche Nebenwärtigkeit des hohen Gastgebers: Alles wirkte zusammen, um diesen Stunden einen unvergleichlichen Zauber zu verleihen. — Wem nach solchen Genüssen noch Empfänglichkeit übrig blieb, konnte sie spät Abends im Casino di Firenze (dem früheren Palazzo Borghesi) bewahren, wo ein Konzert und Ballfest die junge Welt von Florenz versammelte.

Der dritte Tag begann mit der feierlichen Sitzung

der vereinigten Akademien der Crusca und der schönen Künste, welche im Beisein des Prinzen von Carignano, des Sindakus, zahlreicher Senatoren und geladenen Gäste, sowie der Repräsentanten unter dem Vorsitze der Herren Aug. Conti und E. de Fabris im früheren Sitzungssaale des Senates stattfand. Außer den beiden, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Festreden der Vorsitzenden über Michelangelo's Persönlichkeit und sein Wirken als Architekt hielt der berühmte Bildhauer Duprè einen freien Vortrag über Michelangelo's plastische Thätigkeit, welcher durch die Lebendigkeit und Originalität der Auffassung und Diktion eine zündende Wirkung auf die Anwesenden übte. — Ein gemeinsamer Besuch des nahen Dante-Hauses, welches vor Kurzem restaurirt ist, schloß sich an diese Feier an.

Die Feder zögert, indem sie schließlich auch noch ein Bild von dem Volksfest und der Illumination entwerfen soll, mit welchen am Abend des 14. die Feierlichkeiten zu Ende gingen. Der feenhafteste Eindruck dieses Schaupiels spottet jeder Schilderung. Der eigentliche Festplatz war wieder jene terrassirte Höhe gegen S. Miniato zu, welche den Namen Piazzale Michelangelo führt. Ueber 13,000 tricolore Lampen ergossen über dieses weite Plateau ihren magischen Schimmer. Von dem Thurm der alten Porta S. Niccolò erstrahlte elektrisches Licht und zeichnete die eleganten Formen des bronzenen David auf den hell erleuchteten Wänden des dahinter liegenden Klosters ab. Die Fassade von S. Miniato und alle hervorragenden Gebäude auf den nahen Höhen waren den Linien ihrer Architektur entsprechend illuminiert. Von drüben leuchteten Fiesole und Settignano, der Laubstg der Buonarroti mit Höhenfeuern herüber. Aber den imposantesten Eindruck des Ganzen machte die aus dem strahlenden Häusermeere der Stadt emporragende Masse des Palazzo vecchio, welche an Gesimsen und Kanten bis zur Spitze des Thurmhelmes empor mit Lampen besetzt war. Zu alledem Raketen, bengalische Flammen, erleuchtete farbige Ballons, unaufhörliches Freudengeheul der dichtgedrängten Volksmenge, Musik und Tanz bis tief in die milde mondbelegante Nacht hinein: wer wollte da leugnen, daß es den Florentinern so leicht Niemand zuvortun kann in der vollstimmlichen Feier ihrer großen Männer! Den unvergleichlichen Schauplatz dazu hat ihnen die Natur in diesem Thal gegeben, über welches alle Reize des Himmels ausgegossen sind; das Festspiel aber haben sie selbst gedichtet, und zwar als Meister in dieser Kunst.

Wem es vergönnt war, den leitenden Kreisen näher zu treten und in das gastliche Haus des Sindakus, des Präsidenten des Festkomitè's, Eintritt zu erhalten, dessen warteten auch nach dem Schlusse der öffentlichen Festlichkeiten noch manche der edelsten Gemüthe, so eine gemeinsame Fahrt über Fiesole und das interessante

Schloß von Vincigliata nach Buonarroti's vorhin schon erwähneter Villa in Settignano. Die Bevölkerungen der Ortschaften waren zusammengeströmt, um den aus 15 Wagen bestehenden Zug zu begrüßen. Bei Lampenschein — der Abend brach leider herein, bevor wir das Ziel erreichten — wurden die ehrwürdigen Räume von Michelangelo's Landstiz durchwandert. An der Treppe zeigt man den Rest einer mit Kohle auf die Wand gezeichneten Figur, die von der Hand des Meisters herabzuführen soll. Die Tradition nennt ihn den „Satyr“ des Michelangelo. — Für den folgenden Abend waren wir in's Theater des Prinzen Humbert eingeladen, wo aus Anlaß der Michelangelofeier das Manzoni-Requiem von Verdi hier zum ersten Male aufgeführt wurde. Bei allen diesen Gelegenheiten machten der Sindakus und seine Frau Gemahlin in liebenswürdigster Weise die Honneurs und setzten durch die Ausdauer und Frische, die sie bewährten, alle Welt in Bewunderung. Wir mußten darüber um so mehr staunen, da uns ja bekannt war, daß gleichzeitig mit der Michelangelofeier noch andere ähnliche Repräsentationen, vor Allem der zweite Kongreß der italienischen Architekten und Ingenieure, die Anwesenheit unserer unermüdblichen Gastgeber in Anspruch nahmen.

Zum Schlusse darf nicht unerwähnt bleiben, daß außer dem Festkomitè auch die Florentiner Künstlerkass' sich in opulenter Weise an dem Empfange der fremden Repräsentanten betheiligte. Sie gab uns am 15. Abends in dem schönen Saale der Locanda della Pace ein Festmahl, bei welchem der Sindakus und die Abgesandten der auswärtigen Akademien die Ehrenplätze einnahmen, und zu dessen geistiger Würze beizutragen Redner aller Nationen mit einander wetteiferten.

So nehmen wir denn einen reichen und ungetrübten Eindruck von diesem Feste mit, das dem Andenken eines der edelsten und größten Menschen galt und das Bild desselben Tausenden von Herzen frisch und unauslöschlich einprägte!

L.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Eine im Laufe der Kunstgeschichte häufig beobachtete und noch unaufgeklärte Erscheinung ist es, daß plötzlich an einem Orte oder bei einer Nation ohne greifbaren Zusammenhang mit Vorgängern und Zeitgenossen eine Reihe von Talenten in der bildenden Kunst auftreten, welche mit ihren Leistungen mitunter sogar zur Stiftung einer eigenartigen Schule gelangen. In neuester Zeit war es den Polen beschieden, diese Erfahrung um ein weiteres Beispiel zu bereichern. Ein Jahrzehnt ist kaum verfloßen, seitdem Matejko meteorologisch aufstach, um durch seine mit einer starken, namentlich koloristisch hervorragenden Begabung ausgeführten nationalen Vorwürfe

eine neue Kategorie von polnisch-nationalen Malern in der zeitgenössischen Kunstgeschichte zu eröffnen, und schon sehen wir, theils als seine Schüler, theils von ihm angeregt und beeinflusst, unter seinen Landsleuten zahlreiche und hoffnungserweckende Talente hervorbrechen. So haben denn die Polen zu der September-Ausstellung im Wiener Künstlerhause der Zahl wie der Art nach bedeutende Beiträge geliefert und außer den durch die Wiener Weltausstellung bekannt gewordenen neue Kräfte in's Treffen geführt, von denen erfreuliche Leistungen mit Recht erwartet werden dürfen.

Es ziemt sich wohl, von dem Haupte der neuen polnischen Schule zuerst zu sprechen, wiewohl er unter seinen Landsleuten, besser gesagt: unter seinen Schülern, diesmal nicht das Beste geleistet. Wie bei Matejko selbstverständlich, hat er abermals einen der Nationalgeschichte entnommen Stoff gewählt und die „Ermordung des Königs Przemislaw durch die Brandenburger zu Rogezna im Jahre 1295“ dargestellt. Dieser Stoff hat vor vielen anderen Vornurken des Meisters, insbesondere vor seinen polnischen Staatsaktionen den großen Vorzug, auch ohne langen historischen Kommentar verständlich zu sein; denn „Programmkünstler“ sind nicht minder unerquicklich als „Programm-Must“. Allein die Ausführung muß trotz der trefflich gedachten Komposition und trotz großer Schönheiten im Detail als wenig wirksam bezeichnet werden. Der hauptsächlichste Mängel, auf den alle anderen Fehler zurückzuführen sind, besteht darin, daß der Künstler ein zu kleines, ihm ganz ungewohntes Format gewählt hat. Im Kleinen ausgeführt, ist der Figurenreichtum fördernd, die kühnen Verkürzungen, die der Meister so häufig anbringt, werden unendlich und wirkungslos, und das pastos aufgetragene, alle Schätze der Palette achlos hinspreuende Kolorit wird so bunt und unruhig, daß eine rechte Stimmung gar nicht aufkommen kann. Wie ein wirrer Ueber- und Farbenthaüel drängen sich in der Mittelgruppe die auf den König, eine auffallend schwach gerathene Figur, einströmenden Brandenburger; nicht viel besser individualisirt ist die Königin, welche in flatternden Gewändern, das Kind auf dem Arme, hilferend hereinstrützt; vor-trefflich dagegen ist ein links im Hintergrunde ringendes Kriegerpaar. Auch einzelne Nebenfiguren, namentlich ein blutüberströmtes Hauptes zu Füßen des sich vertheidigenden Königs niedergestreckter Krieger, sind meisterhaft ausgeführt, und einzelne Details, sowie die Stoffe und Geräthschaften, sind mit jener blendenden Virtuosität gemalt, die wir an Matejko längst kennen. Alles in Allem paßt auf dieses sein Bild die satonische Kritik, die Goethe's Zeichenlehrer an einem nach der Meinung seines Schülers besonders wohlgerathenen Blumenstück geübt hat mit den Worten: „Mehr Papier!“ Mehr Leinwand, und unser Bild wäre sicherlich ungleich besser geworden.

Zu Hippolyt Lipinski, angeblich einem Schüler Matejko's, dessen „Getreidemarkt in Krakau“ geradezu Aufsehen erregt, tritt uns ein neues, eigenartiges Talent ersten Ranges entgegen. Das figurenreiche Bild gleicht nach Form und Dimensionen dem bekannten „Derbytag“ von Frith und löst sich in eine Anzahl von Jahrmarktsszenen auf, zwischen denen durch das gemeinsame Motiv des Kaufens und Verkaufens ein innerer, durch die treffliche architektonische Umrahmung der Scenerie ein äußerer Zusammenhang ganz ungesucht sich herstellt. Man muß, gleich uns, Land und Leute kennen, um vollständig zu würdigen, wie der Künstler aus der Flucht der Erscheinungen das Wesentliche herauszuheben und es mit objektiver Treue, zugleich aber mit vollstem inneren Leben darzustellen verstanden hat. Die Anordnung der zahlreichen Gruppen und Figuren ist so zweckmäßig, daß nirgends, selbst da nicht, wo das Motiv ein Gebränge bedingt — wie zum Beispiel bei dem aus einer echt polnischen Jahrmarkts-Wagenburg heraus mitten durch eine Gänseherde fahrenden Biergerpam des Edelmanns — die Ueberfülllichkeit gestört oder gar das unangenehme Gefühl des Aneinanderstößens auf der Leinwand erzeugt wird. Alle Anerkennung verdient auch die durchaus korrekte Zeichnung und das milde, fein abgelöste, bei allem Reichthum an Nuancen nirgends aufdringliche Kolorit, welches einen Schimmer von behaglicher, dem Genuße sehr zu staten sonnender Ruhe über das Bild breitet. Das Detail ist durchweg mit gleicher Sorgfalt und Kunst ausgearbeitet; so ist das ganz deutlich anmuthende Florianschloß zu Krakau, im Vordergrund rechts, an sich ein treffliches Architekturstück, wie nicht minder die Nothfäße am Getreidewagen in einer Mittelgruppe ausgezeichnete Thierbilder genannt werden müssen. Höchst erfreulich ist auch der feine Humor, der alle Gruppen und Motive anhaucht, und das stattliche majurische Brautpaar, welches vor einem Kraut von Holzwaaren soeben ein sehr wesentliches Geräthe für den neuen Hausstand, die Wiege, erstanden und voll freudigen Borgefühls auf einige häßliche Kinder niederblickt, die um Puppen feilschen, reich in seiner humorvollen Innigkeit an die besten Knaut'schen Gestalten dieser Art heran. Das Bild trägt alle Bedingungen in sich, um populär zu werden und den Kenner zu befriedigen; hoffentlich wird ihm bald eine würdige Reproduktion zu Theil.

Von Witold Pruszkowski in Krakau, offenbar einem Schüler Matejko's, besitzt die Ausstellung zwei an Werth sehr verschiedene Bilder. Das eine, ein Damenporträt, besteht durch die geistreiche Auffassung einer etwas altjüngferlich toletten Dame, die sich möglichst interessant zu machen sucht; auch der Vortrag ist in seinem gesunden Realismus, dem ein ironisirender Zug nicht abgeht, zu loben. Das andere bewegt sich ganz auf dem Boden Matejko's und ist durchaus in

seiner Art gemalt; es stellt die Volksgelende von der Wahl eines Wagners, Namens Piasz, zum ersten polnischen König dar. Trotz der überlebensgroßen Figuren und seines anspruchsvollen Auftretens macht das Werk nicht im Entferntesten den Eindruck eines Historienbildes; die Figuren stehen steif und schlecht geordnet nebeneinander, als befände zwischen ihnen gar keine innere Beziehung, und die zwei Engel, welche den mythischen Stammvater des Königsgeschlechtes der Piaszen geleiten, scheuchen mit ihrer Rüchternheit den letzten Rest von Stimmung hinweg. Auch die Technik ist, bei aller Nachahmung der Matejko'schen Farbenherrlichkeit, den ihr vom Maler selbst gestellten Anforderungen nicht gewachsen. Noch unerfreulicher, wenngleich koloristisch bedeutender, ist das Bild von Witold Pionki in Krakau, ebenfalls einem Schüler Matejko's, welches den denkwürdigen historischen Moment, in dem ein verschollener Staroste von Onesen den Diensteid ablegt, in großen Dimensionen vereinigt. Das nichtsagende Motiv ist mit falschem theatralischem Pathos zu einer „Staatsaktion“ aufgekauft, der aber so wenig Leben innewohnt, daß man allen Figuren den Akt förmlich ansieht. Es wäre schade um das durch alle Verirrungen hervorleuchtende Talent des jungen Künstlers, der über eine ganz achtbare Technik verfügt, wenn er nicht von einer so einseitigen Auffassung der Aufgabe einer „nationalen“ Kunst zurückkommen sollte. Dagegen ist das Genrebild von A. Kozakiewicz „Vor dem Kampfe“ — ausziehende polnische Insurgenten, welche vor einem Edelhofe ihre Waffen schleifen — recht gelungen. Es ist gut komponirt und frisch, wenn auch mit noch nicht reifer Technik gemalt. In den Kreis der nationalen Genrebilder gehört auch das Gemälde „Am Grabeshügel“ von L. Benediktowicz in Krakau, das dem Stoff und der Komposition nach an die vielbewunderten Zeichnungen von Arthur Grotzger erinnert. Mitten im entblätterten Walde, vor einem weißschimmernden hohen Kreuze aus Birkenstämmchen, welches den Ort bezeichnet, wo der Geliebte im Kampfe gegen den moskowitischen „Erbfeind“ fiel, knien der greise Vater, die junge, schöne Wittwe und abseits der treue Diener des Hauses. Zwei reizende Kinder vervollständigend die ergreifende Gruppe, deren trauervolle Stimmung im Einklange steht mit der herblich öden Landschaft. Die Farbengebung ist durchaus angemessen, und das blätterlose Unterholz des Waldes, sowie der sahle Ton der Luft erscheinen sogar trefflich wiedergegeben.

Das Porträt ist durch zwei Bildnisse von Heinrich von Rodakowski in Lemberg vertreten, dessen Arbeiten in der Weltausstellung allgemeinen Beifall fanden. Auch diesen Porträts kann man innere psychologische Wahrheit, geschmackvollen und ungehämten Vortrag und sorgfältige Turcbildung nachrühmen; sie ziehen immer

mehr an, je mehr man in sie hineinblickt. Ein sehr gelungenes Interieur, „Saal im königlichen Schlosse zu Wilanien“ hat A. Orzylewski in Krakau ausgeführt; ein überreiches Rococo-Prunkgemach des alten königlichen Lustschlosses bei Warschau erscheint mit trefflicher Perspektive und einer an Matejko gemahnenden Farbenpracht dargestellt. Damit auch das Heiligenbild vertreten sei, hat Jfidor Jablonski-Pawlowicz aus Krakau, dessen Kirchenbilder in Galizien sehr gesucht werden, eine „Madonna von Lourdes“ eingesendet. Das jugendlich aufgefaßte Gnadenbild steht in der hinter ihr sächerförmig sich ausbreitenden Wundergrotte; dem nackten Felsen sind zu Füßen der Heiligen wunderfame Blumen entsprossen, und die Aureole zu Häupten setzt sich bei näherer Beschäftigung in die Worte zusammen; „*Jo suis l'immaculée conception!*“ Wir haben es also mit einem polemischen Heiligenbild zu thun, getreu der gegenwärtigen Politik der Kirche, ihre Existenz und ihre Lehren bei jeder Gelegenheit möglichst auffällig im Schopenhauer'schen Sinne zu „bejahen.“ Trotz grober Zeichnungen und vielfacher Mängel der Farbe macht das Bild einen gewissen Eindruck; man fühlt heraus, daß in dem Künstler das Dogma lebendig ist. Nur von der nationalen Landschaft haben die polnischen Maler keine Proben gesandt, obwohl es dazu weder in den Karpathen, noch in den Niederungen der Weichsel oder in den fruchtbaren Ebenen Podoliens an charakteristischen Vorbürfen fehlt.

Zu Bekannteren zurückkehrend begegnen wir zunächst Defregger's algegriffenem „Lebtem Aufgebot.“ Man weiß wahrhaftig nicht, was an diesem herrlichen Bilde zumeist zu loben: die treffliche Anordnung und Perspektive, das plastische, fast reliefartige Hervortreten der Figuren, die klare Individualisierung der einzelnen energischen, geradezu hagebüchernen Bauerngestalten, oder das harmonische, gefäßigte Kolorit. Es ist gut, daß der glückliche Eigentümer dieses Meisterwerkes, Oberbaurath Delzelt von Newin, dessen Ausstellung von Zeit zu Zeit gestattet; der östere Anblick des Bildes kann Künstlern und Kunstfreunden nur zum Nutzen gereichen. Auch ein anderes bekanntes Bild Defregger's, seine: „Maler auf der Alm“ haben wir mit Vergnügen wiedergefunden und uns an der markigen, humoristischen Darstellung abermals erbauet. Makart hat das Porträt einer Wiener Bankiersfrau zur Ausstellung gebracht, das porträtähnlicher und realistischer gehalten ist, als die meisten anderen Bildnisse dieses Meisters; auch ist es solider untermal't und sorgfältiger ausgeführt. Daß der Künstler dabei seine Kostümsstudien verwertet hat, erachten wir als seinen Vorzug; für den durchaus modernen Kopf wäre die neueste Pariser Toilette sitzbarer gewesen. Es ist hohe Zeit, daß die Künstler, welche überall von antiquarischen Zuthaten Gebrauch machen

zu sollen glauben, von der irrigen Ansicht zurückkommen, daß man jedes Gesicht und jede Gestalt durch alterthümliche Gewandung „interessanter“ machen könne; die meisten Originale der Bildnisse aus unserer Zeit sind so erschrecklich modern, daß sie, in alter Tracht dargestellt, den positiveren Eindruck hervorbringen. Auch die „Ophelia“ Makart's ist diesmal ausgestellt. Die wundervoll gemalten violetten Stoffe, die in geschickter Anordnung den ganzen Hintergrund umziehen, bereiten mit ihren Nestern eine eigenthümlich schwüle, geheimnißvolle Stimmung glücklich vor; allein es bleibt beim Prästudium, und der Künstler greift das rechte Thema nicht. In so schemenhaft aneinanderstreichender Gestalt kann uns die unglückliche Ophelia nicht rühren, und der spekulierende Dänenprinz macht vollends den allerklüglichsten Eindruck, ohne das geringste Interesse zu erwecken. Daß Kostüme und Weimer glänzend gemalt sind, braucht bei Makart gar nicht erst hervorgehoben zu werden; so ist ein reiches, eingelegtes Kabinett, das aus des Künstlers eigener Sammlung stammen dürfte, ein Kabinetsstück an zierlicher Ausführung. Von Hamman ist als verkäuflich der „Shakespeare seiner Familie den Hamlet vorlesend“ ausgestellt. Trotz der virtuososen Technik kann man dem nach bekanntem Recepte zusammengesetzten, aller individuellen Züge entzathenden Bilde keinen Geschnack abgewinnen; die Zeit solcher schablonenhafter Literaturbilder, wie wir sie nennen möchten, ist vorbei. Domenico Induno hat einige geistvolle, nur allzu skizzenhaft gemalte Genrefiguren ausgestellt; G. Induno dagegen ein sehr anmuthiges, in Komposition, Zeichnung und Farbe gleich sorgfältig und trefflich behandeltes Stimmungsbild „Die Erwartung“. Von Canon sehen wir den „Nachen“ und als Pendant sein „Edelfräulein“ geru wieder; auf dem ersteren namentlich ruht der volle Zauber eines dem dau Dyd entlehnten Kolorits und vornehmen Vortrages.

Der geistreiche Gabriel Max hat diesmal einen sehr schlichten Vortwurf „Die Waife“ gewählt und ihn einfach, mit tiefer Empfindung und schönem, sattem Kolorit zur Darstellung gebracht. Erwähnenswerth sind noch eine trefflich beleuchtete Abendlandschaft von Roussseau in Paris und eine große, sehr gelungene Waldlandschaft von Douzette in Berlin, einem Schüler Achsenbach's.

Aus der älteren Wiener Schule sind eine 1826 gemalte Alpenstudie von Gauer mann, ein hübscher Marzio und ein durch gemüthvolle Auffassung und schöne Farben- und Beleuchtungs-Effekte besonders wirksames bäuerliches Genrebild von Waldmüller vorhanden. Von den lebenden Wiener Künstlern haben Flavaacet, Hansch, A. Schäffer und Wunsch gelungene Landschaftsbilder, Rangoni ein gutes Thierstück, Rafite zwei interessante, aber an künstlerischem

Werth ungleiche Studientöpfe ausgestellt. Makart ist mit einer älteren „heroischen Landschaft“ vertreten, die in koloristischer Hinsicht jedenfalls mehr bedeutet als in Bezug auf die Komposition. Die Aquarellisten Rudolf und Franz Alt haben auch diesmal zahlreiche Bauden aus allen Weltgegenden gebracht; Ruben aus Venedig eine lebendige, vorzüglich gemalte Studie, „Die Granatapfel-Verkäuferin“, und Schön eine „Fiesta türkischer Frauen“, ein sonnenhelles, prächtig kolorirtes Genrebild, welches sich seinen bekannten trefflichen Darstellungen des orientalischen Lebens würdig anreicht. So ist es diesmal gelungen, trotz der Ungunst der Zeit und der noch andauernden „toten Saisonen“ eine recht interessante, wenn auch nur zum Theil aus Novitäten bestehende Ausstellung zu Wege zu bringen.

Oskar Berggrun.

Korrespondenz.

Kassel.

W. Die in einer früheren Korrespondenz besprochenen Unterhandlungen über die Reorganisation unserer Akademie scheinen noch nicht zu einem entgeltigen Resultat geführt zu haben; doch ist Aussicht vorhanden, wenigstens die Lokalfrage bald und in wünschenswerther Weise erledigt zu sehen. Es ist zu hoffen, daß weitere Verusiones von tüchtigen Lehrkräften die genannte Auplast bald nachfolgen werden. Zahlreiche und, wie wir glauben, sehr triftige Gründe für die Nothwendigkeit derselben wurden bereits früher vorgebracht, doch bei weitem noch nicht in erschöpfender Weise. Soweit die hier befindlichen Kunstsammlungen, die in letzter Zeit wesentlich vergrößert wurden und in Beziehung auf welche noch bedeutende Veränderungen und Verbesserungen bevorstehen, bei dieser Frage in Berücksichtigung kommen, mag nun noch Folgendes bemerkt werden.

Unsere Gemälbegalerie, jetzt bekanntlich in sehr unglücklich besetzten Räumen befindlich, wird nach ihrer Uebersiedelung in das neue nach den Plänen v. Dehn-Kochpfeifer's erbaute Galeriegebäude, dessen innere Einrichtung (insbesondere die Beleuchtung) eine musterhafte zu werden verspricht, auch für das künstlerische Studium eine erhöhte Bedeutung gewinnen. Ebenso bietet unser Museum in dieser Beziehung das reichste Material, seitdem dasselbe unter Leitung Dr. Pinder's eine wesentliche Ergänzung durch Anlegung einer bedeutenden Sammlung vorzüglicher Gypsabgüsse nach den Meisterwerken der antiken Kunst erhalten hat, in Folge dessen Kassel zu den wenigen Orten zählt, welche Gelegenheit bieten, einen nahezu vollständigen Ueberblick über die Entwicklungsperioden der antiken Kunst zu erhalten. So nützlich und erfreulich nun auch alle diese Veranstaltungen für jeden Kunstfreund sind,

so würde ihr Nutzen doch noch ein größerer sein, wenn man die vorhandenen reichen Kunstschätze in erweitertem Maße auch für die praktische Kunstthätigkeit, zum Vortheil zahlreicher Künstler und Kunstschüler, verwerten wollte. Es kann dies aber nur geschehen, indem man mit diesem werthvollen Material entsprechende Kunstschulen ersten Ranges hier begründet, sowohl für die höheren als für die gewerblichen Künste, Schulen, welche unabhängig vom nächsten (sozialen) Bedürfniß ihren Wirkungsbereich alsbald weit über die Provinz hinaus erstrecken, der Stadt Kassel aber einen neuen Glanz — und noch etwas mehr als das — geben würden.

In der permanenten Ausstellung des Kunstvereins nehmen gegenseitig einige neuere Arbeiten von Prof. Friedrich Müller besonderes Interesse in Anspruch und zwar ebenso sehr wegen ihres künstlerischen Gehaltes an sich, als auch insofern, weil dieselben gewissermaßen einen Wendepunkt in den äußeren Lebensverhältnissen des Künstlers bezeichnen. Müller hat mit ihnen seine langjährige Lehrthätigkeit an der hiesigen Akademie beschloffen und ist in den Ruhestand übergetreten. Die ausgestellten Arbeiten geben aufs Neue Zeugniß davon, daß wir in Müller nicht nur einen Veteranen, sondern auch einen tüchtigen Meister der Kunst besitzen, einen jener Repräsentanten derselben, welche die Tradition der älteren Zeit mit den Tendenzen der neueren zu vermitteln streben. Die fraglichen Gemälde sind außer einem sehr charakteristisch behandelten Wald-Innern mit Wildstaffage (heftige Landschaft), eine größere stimmungsvoll durchgeführte Komposition „Todesfeier der heil. Elisabeth in der Franziskanerkirche zu Marburg“, welchen Gegenstand der Künstler früher schon in anderer Weise behandelt hatte, und endlich eine prächtige, von klassischem Geist durchwachte historische Landschaft: „Im Hain der Diana bei Albano“. Einige Notizen zur Charakteristik der künstlerischen Thätigkeit Müllers werden bei dieser Gelegenheit willkommen sein. Seine Schule erfreute sich zumal in früherer Zeit, wo ein regeres Kunstleben in unserer Stadt herrschte und der Besuch der Akademie selbst ein stärkerer war, stets eines guten Rufes, und viele bewährte Künstler, Bildhauer wie Maler, sind aus derselben hervorgegangen. Ein besonderer Vorzug der Schule lag darin, daß sie sich von jener Einseitigkeit fern hielt, welche von vornherein den Unterricht einem bestimmten Darstellungsgebiet anpassen möchte. Müller verlangte auch vom Landschaftler, daß er seinen Studientopf zu zeichnen und zu malen verstehe und seine künstlerische Auffassung in dieser Weise vertiefe. Ebenso befolgt er in seinem eigenen Schaffen dasselbe Prinzip und ist gleich vorzüglich im Figurenbild wie in der Landschaft, welches beides er auch zu vereinigen liebt. Zahlreiche landschaftliche Skizzen mit genrehafter oder historischer und poetischer Figurenstaffage geben davon Zeugniß. Obwohl

Müller's künstlerische Entwicklung noch in die den Nachdruck mehr auf die Komposition und strenge Zeichnung legende Periode der neueren Kunst fiel, zeigt er sich doch in vielen seiner Bilder auch als Kolorist sehr tüchtig, und die Vorzüge beider Richtungen vereinigte schon eine frühere Arbeit des Künstlers, eine „Heilige Nacht“, ein Bild, welches sich ebenso sehr durch Schönheit der Komposition wie durch Gelegenheit des malerischen Vortrags auszeichnet und sich den Werken der alten Meister würdig anreihet. Nicht immer gelang es dem Künstler, das ihm eigenthümliche kräftige und pastose Kolorit zur vollen Harmonie durchzubilden. Einige seiner späteren Arbeiten, namentlich landschaftliche Darstellungen, litten in malerischer Hinsicht an einer Schwerefälligkeit, die ihrer Gesamtwirkung wesentlichen Abbruch thaten; allein eine so ursprünglich gute Anlage und Kraft findet sich stets auf die rechte Wege zurück, und neuere Arbeiten Müllers zeigen sich von diesen Mängeln frei. So eine größere Landschaft mit Mühle, prächtigen Baumgruppen und die oben genannten Bilder, die von dem rüstigen Schaffen des Künstlers das beste Zeugniß geben, und Angesichts deren man nur wünschen kann, daß Müller seine künstlerische Thätigkeit noch recht lange fortsetzen möchte.

Auch außer diesen enthält die Ausstellung noch einige sehr beachtenswerthe Werte. Das Porträtfach ist durch ein vortrefflich ausgeführtes und fein durchgeführtes, nur im Kolorit etwas matt gehaltenes weibliches Bildniß von C. v. Binger in München gut vertreten. Ebenso fanden sich unter den von Höpner in Barmen ausgestellten Porträts einige tüchtige Arbeiten, während andere in Folge einer allzu nüchternen Auffassung und Farbenbehandlung kaum Anspruch auf künstlerischen Werth machen konnten. Unter einigen neueren Arbeiten von Rosa Fegel in Berlin zeichnet sich namentlich ein Studientopf durch große Auffassung der Natur und sorgfältige Behandlung der Form und Farbe, Vorzüge, welche der Künstlerin in seltenem Grad eigen sind, vortheilhaft aus.

Unsere talentvolle heimische Künstlerin, Fr. Emilie v. d. Emde, welche auf dem Gebiet der Porträt- und Blumenmalerei schon viele Beweise ihres hervorragenden Talentes gegeben hat und in dieser Richtung dem hiesigen wie dem auswärtigen Publikum rühmlichst bekannt ist, hat diesmal ein hübsches Genrebild ausgestellt, dem gegenüber wir der Künstlerin nur Glück dazu wünschen können, sich auch diesem Gebiete, auf welchem sie sich bisher seltener versuchte, neuerdings wieder zugewendet zu haben. Das Bild zeigt uns ein junges Dorfmadchen, welches ein schlummerndes Kind im Arm haltend vor der Hausthür sitzt, eine anmutige ländliche Gruppe, die noch durch einen daneben stehenden treuen Hausge-

noffen, den Hofbund, vervollständigt wird. Das beste Lob, welches man dem Bilde spenden kann, ist das, daß die altbekannten Vorzüge der schon von dem verstorbenen begabten Genremaler v. Emde, dem Vater der Künstlerin, sowie auch von ihrer älteren, gleichfalls schon verstorbenen Schwester vertretenen Kunstrichtung, jene innige und lebendvolle Auffassung der Natur, die mit Verschmähung aller Effektmittel nur den reinen künstlerischen Ausdruck sucht, auch ihm eigen sind. Einen Ueberblick über die Werke des genannten Künstlers, welche viel dazu beitragen, das Genrebild in der modernen Kunst einzubürgern, gewährt eine im Besitz der Tochter befindliche interessante Kollektion von Originalskizzen, deren Grundzug ein idyllischer, auf das Liebliche und Amuthige gerichteter ist, und die, wie sehr sich auch Richtung und Geschmack der Zeit geändert haben, der Beachtung der Kunstfreunde im hohen Grade werth sind. Aber noch in anderer Beziehung ist das Emde'sche Haus merkwürdig, insofern es eine der größten Lebenswürdigkeiten unserer Stadt enthält.

Wir halten es um so mehr für Pflicht auf diesen Schatz aufmerksam zu machen, als derselbe fast noch zu den verborgenen gehört oder wenigstens, wie auch die hier befindliche sehr werthvolle Galerie Stahl, noch immer nicht in dem Maße bekannt geworden ist, als er es zu sein verdient. Es ist hier die seltene, vielleicht die einzige Gelegenheit geboten, in einer nahezu vollständigen, geschmackvoll zu einem kleinen Museum vereinigten Sammlung von Gypsabgüssen nach den Werken J. W. Henschel's einen Ueberblick über die Schöpfungen dieses seltenen und hochbegabten Künstlers zu gewinnen, welcher bei weitem noch nicht nach Verdienst zur Anerkennung gekommen ist. Es giebt gewisse Etiefkinder der Kunstgeschichte, denen es trotz aller hervorragenden Begabung nicht gelingt, sich ihrer Zeit bekannt zu machen. Zu ihnen gehört auch Henschel, ein Anverwandter des Emde'schen Hauses und einer der Besten in der stattlichen Reihe begabter Bildhauer, welche das Hessenland hervorgebracht hat. Am meisten sind von seinen Arbeiten bekannt geworden das Bensaciastandbild zu Fulda, ohne Zweifel eine der bedeutendsten Monumentalstatuen, welche in unserer Zeit geschaffen wurden, und die Brunnengruppe zu Charlottenburg. Aber noch zahlreiche andere in obiger Sammlung enthaltene Werke geben von dem großen Talent des Künstlers das beste Zeugniß, Büsten, Thierfiguren, Reliefs und Gruppen, unter welchen letzteren namentlich eine Caritas hervorzuheben ist. Neben Schärfe des geistigen Ausdrucks zeigen alle diese Werke in der Behandlung der Form einen klaffischen Zug, der an die besten Vorbilder erinnert. Wir fügen dieser Mittheilung noch die kurze biographische Notiz hinzu, daß Henschel, im Jahr 1782 geboren, seine erste künstlerische Ausbildung in

Kassel erhielt und dieselbe alsdann in Paris unter David fortsetzte. In seine Heimat zurückgekehrt, wurde ihm später die Leitung der Bildhauerschule an der hiesigen Akademie übertragen, welche Thätigkeit nur durch Studiereisen nach Italien unterbrochen wurde. Henschel starb auf einer solchen zu Rom im Jahre 1850.

Rechnen wir nochmals zur Ausstellung 1850, so sind auch hier noch einige plastische Arbeiten von W. König in Berlin zu erwähnen, in welchen sich das Talent des Künstlers am vortheilhaftesten in der naiven und poetischen Richtung zeigt. Ein als Seraph aufgefaßtes Knabenporträt (Medaillon) und vier kleine als Jahreszeiten idealisirte Kinderbüsten sind vortheilhafte Leistungen, während dagegen zwei weibliche Porträtbüsten in Folge einer allzu naturalistischen Behandlung keinen Anspruch auf dieses Lob machen können. Die Behandlung des Materials ist bei sämtlichen Arbeiten eine virtuose, nur wäre dem Künstler zu raten, auf die wie in aller Kunst so zumal in der Plastik ganz unumgänglich nothwendige Unterordnung des Nebenächlichen mehr Rücksicht zu nehmen. Endlich sind im landschaftlichen Fach aus den Ausstellungen der letzten Wochen noch Werke von Bromeis (Ansicht von Capri) und Neumann (drei Kohlenzeichnungen) zu nennen.

Zur dießjährige Verlosung des Kunstvereins wurden folgende Gemälde angekauft: „Mühle im Kiefernwald“, von Fum in Stuttgart; „Winterlandschaft“, von Schröter in Dessau; „Transport französischer Gejangener“, von Sell; ferner „römischer Studienlopf“, von Rosa Vogel in Berlin; „Schwämer bei Gewitter“, von Handwerk und „Motiv aus dem Haidswald“, von Gre be hier; „Gewitter auf der Haide“, von Steinicke in Düsseldorf; „Feuer“, Genrebild von E. Stammel; „Studienlopf“, von Faust hier und eine „Regenstimmung“, von Kieger in Wien.

Kunsliteratur.

Die Inventarisation der Baudenkmäler des preussischen Staates wurde bereits vor einigen Jahren vom Kultusministerium angesetzt. Als erste Frucht dieser Anregung erschien im Jahre 1870 die vom Verein für Hessische Geschichte und Landeskunde herausgegebene Schrift: „Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel.“ Hannover schloß sich mit einem ähnlichen Unternehmen und zwar mit dem Werke von Rithoff „Kunstdenkmäler und Alterthümer in Hannover“ an. Die Provinz Schlefien wird in kurzer Zeit auf gleiche Weise vertreten sein. Neuerdings hat sich nun auch die Provinzialvertretung der Rheinprovinz bereit gezeigt, dem Beispiel der vorhin genannten Provinzen zu folgen, und zu diesem Zweck 11,400 Mk. bewilligt. — Nach einer neuerlichen Mittheilung der A. K. Z. hat der Kultusminister dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß in sämtlichen Provinzen des preussischen Staates eine Inventarisation und Aufnahme der wichtigsten Baudenkmäler in Angriff genommen werde. Es ging daher die Oberpräsidenten aufgefordert worden, in Erwägung zu nehmen, was zur Förderung dieser Absicht sowohl von Seiten der Regierungsoorgane als von Seiten der Provinzialstände geschehen konnte.

Dürer's Marienleben ist vor Kurzem mit dem vollständigen lateinischen Text in einer Facsimile-Ausgabe erschienen,

die bis auf einige Unklarheiten und Verschommenheiten nichts zu wünschen übrig läßt. Der Verleger und Urheber der Reproduktion, die auch äußerlich das Gepräge der Zeit des 16. Jahrh. erhalten hat, heißt F. W. van de Weyer und wohnt in Utrecht. Das dabei angewandte Druckverfahren ist das lithographische, der Prozeß selbst, durch den das Original auf den Stein gedruckt ist, soll ohne Hilfe der Photographie bloß durch chemische Mittel bewerkstelligt sein und ist das Geheimniß des Erfinders. Die Ausgabe ist eingeleitet durch ein Vorwort von Ch. Lucien, Conservator der Bibliothek in Brüssel. Der Preis des Häftchens, mit einer Pergamentfalte versehenen Bandes beträgt 18 Mark. Für Deutschland wird das Werk von Herrn. Vogel in Leipzig bedruckt.

Kunstgeschichtliches.

Estraßburger Künstler. Die zahlreichen Urkunden, welche die Baugeschichte des Estraßburger Künstlers betreffen und sich im Besitz des Frauenwerkes befinden, von denen viele bis in das 13. Jahrhundert zurückgehen, werden gegenwärtig von Prof. Kraus in Estraßburg geordnet und durchgesehen, um demnächst veröffentlicht zu werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Nationalgalerie in Berlin hat vor Kurzem ihren Umzug in das neue Gebäude neben dem Museum in's Werk gesetzt. Es sind nur noch einige größere Bilder zum Zweck des Photographirens im Akademiegelände zurückgelassen. Die leer gewordenen Sälmüßsäle derselben sollen zu akademischen Klassenzimmern und Söfälen eingerichtet werden. Dem Publikum wird die Nationalgalerie erst Ostern 1876 zugänglich werden.

Vermischte Nachrichten.

Lucas van Leyden in der Münchener Pinakothek. In Folge einer Notiz in D. Eymann's Aufsatz (Kunstchronik

1875, Sp. 681) habe ich Gelegenheit genommen, mich näher über das Schicksal des berühmten Bildes zu erkundigen. Beunruhigende Gerüchte schwirren allerdings herum, doch konnte ich das Bild selbst nicht sehen, da es in dem vor der Hand nicht zugänglichen Direktorzimmer liegt. Bei dieser Gelegenheit verfuhr ich mit Herr Regenerator Frey, daß er das Bild nicht unter der Hand gehabt habe. Diese Angabe ist um so glaubhafter, als nach meinen Erfahrungen ihm auch die Uebernahme so vieler Bilder, die in den letzten Jahren stattfand, nicht zuzurechnen ist. Selbsten hat na mentlich auch das Cabinet, in dem das Bild von Meister Lucas hängt oder hängen sollte; hier wurden in den Jn. 727 und 732 (Bildnisse von „Dans Asper“ und „S. Mre: grever“) die Heilichtheite beinahe ganz überpinselt, die Jn. 726, 738, 739 u. a. wenigstens stark beschädigt. Das jeztige Provisorium hinsichtlich der Direktorstelle hat wenigstens das Gute, daß seitdem diese Restaurationen sistirt wurden.
H. Schmidt.

Zeitschriften.

- The Academy. No. 177.**
Rimmer, ancient stone crosses of England (Lond. 1875). Von J. T. Micklethwaite. — Art in France, von Th. Burty. — The Michel Angelo festival. — The Mayor collection of drawings.
Mittheilungen der k. k. Centraleommission. N. F. I. 2.
Die Ausgrabungen in Aqualeja, von Kenner und Hansor. — Verehrliche Begräbnisplätze in Mähren, von B. Dandl. — Die öffentlichen Thermen Brigantium, von Janzay. (Mit Abbild.) — Die Restauration des Somers in Königgrätz, von Schmoranz. (Mit Abbild.) — Denkmale der Familie Eitinger, von Lind. (Mit Abbild.) — Der heutige Zustand der Burg Rungelstein. (Mit Abbild.) — Der Erker des Carolinum in Prag.
Kunst und Gewerbe. No. 40.
Fischer's Flügelsaltar zu Tiemon, von G. Dahlke. — Die Anstellung gewerblicher Erzeugnisse Sachsen in Dresden. — Mährisches Gewerbe-museum in Brünn. (Mit Abbild.)

Inserate.

Bei Karl Röttger, kaiserl. Hofbuchhändler in St. Petersburg, erschien und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Guédéonow, S. von, Director der kaiserl. Eremitage, Ueber eine dem Raphael zugeschriebene Marmorgruppe: „Ein todtter Knabe getragen von einem Delphin.“ 8°. Preis ohne Photographie 25 Kop., mit Photographie 80 Kop.

Die direct nach dem Original aufgenommene Photographie kann auch apart bezogen werden und zwar in Folio-Format à 1 Rbl. 50 Kop., in Cabinet-Format à 50 Kop. Wir machen alle Kunstfreunde auf die Photographie dieses so lange vermissten und jetzt in der K. Eremitage wieder aufgefundenen Raphael'schen Werkes aufmerksam, über dessen Geschichte Herrn von Guédéonow's Broschüre genaue Auskunft giebt.

Guédéonow, S. von, Der Knabe an dem Delphin, von Raphael. 8°. 25 Kop.

(Enthält neue weitere Beweise für die Echtheit des Werkes.)

Kunst- und Gewerbe-Museum MINUTOLI.

Die berühmte Sammlung des Herrn Geh. Reg.-Rath a. D. Dr. Al. v. Minutoli in Liegnitz, enthaltend Meisterwerke der Industrie und Kunst aus allen Epochen, wird nebst dem Kunstnachlasse des Herrn General H. v. Minutoli am 25. October d. folg. Tage durch den Unterzeichneten in's Ofln versteigert. — Im Anschlusse hieran: Verkauf der Kunstsammlung der Frein Annette v. Drast-Hälschhoff in Münster etc. — Illustrierte Kataloge sind zu beziehen. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Verkauflich!

Das bedeutende Bild Eschard's: „Der Tod Leonardo da Vinci's“ mit 10 überlebensgroßen Figuren (Größe 3 Rl. 10 Ctm. hoch und 4 Rl. breit) ist zu verkaufen. Als das heroorragentste Bild dieses Meisters und seiner imposanten Größe und Behandlung wegen eignet sich dasselbe besonders für königl. od. kaiserliche Sammlungen. Anfragen sind zu richten an H. S. Wagner, Leipzig, in dessen Besitz sich auch mehrere Bilder von Eschard, Piloty, Jacob Becker, Biermann & Co. befinden, welche ebenfalls verkauflich sind.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmalen bearbeitet von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. M. 3.; eleg. geb. M. 4.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Nebigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfand & Bries in Leipzig.

✓
Arts
Library

N3

.75

v. 10

1875



PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



A000068886288